جامعة العلوم الإسلامية العالمية
كلية الدراسات العليا
قسم اللغة العربية

البنية الإيقاعية في شعر بشار بن برد

The rhythmatic Structure in the poetry of Bashar bin Bord

إعداد الطالب:
إسماعيل حسين عمر فتاتيت

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد القادر أحمد الرباعي

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة دكتوراه
في الدراسات الأدبية والنقدية
في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

تاريخ المناقشة: عمان 14/ 1/ 2015

جامعة العلوم الإسلامية العالمية
كلية الدراسات العليا
قسم اللغة العربية

البنية الإيقاعية في شعر بشار بن برد

إعداد الطالب:
إسماعيل حسين عمر فتاتيت

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد القادر أحمد الرباعي

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة دكتوراه
في الدراسات الأدبية والنقدية
في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

تاريخ المناقشة: عمان 14/ 1/ 2015

البنية الإيقاعية في شعر بشار بن برد

The rhythmatic structure in the poetry of Bashar bin Bord

إعداد الطالب:

إسماعيل حسين عمر فتاتيت

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد القادر أحمد الرباعي

نوقشت هذه الأطروحة وأجيزت بتاريخ 14/ 1/ 2015م

أعضاء لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة		الجامعة
1. أ.د عبد القادر أحمد الرباعي	(مشرفاً ورئيساً)	جامعة العلوم الإسلامية العالمية
2. أ. د يونس خيرو شنوان	(عضواً)	جامعة اليرموك
3 أ. د عبد الحميد محمود المعيني	(عضواً)	جامعة العلوم الإسلامية العالمية
4 أ. د عبد الحليم حسين الهروط	(عضواً)	جامعة العلوم الإسلامية العالمية

The World Islamic Science & Education University (wise)

Faculty of Graduate Studies

Dept. of Arabic

The rhythmatic Structure in the poetry of Bashar bin Bord

Prepared by:

Ismail Hisain Fatatiet

Supervisor:

Prof. Dr. Abdul Qader. A. Rabbai

"A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Literary and critical studies

The World Islamic Science and Education University".

Date of discussion 14/1/2015 Amman

تفويض

جامعة العلوم الإسلامية العالمية

أنا الموقع أدناه إسماعيل حسين عمر فتاتيت أفوض جامعة العلوم الإسلامية العالمية بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التاريخ: / /2015م

التوقيع:

الإهـــــداء

إلى والديَّ ..... (كما ربياني صغيرا)، وترقَّبا نجاحي حين شببت عن الطَّوق.

وإلى رفيقة دربي (انتصار) ..... تلك التي غِبتُ عنها لأُطيل معها البقاء.

وإلى صغيرَيَّ (حسين) و (شيماء) ..... دفء الغربة وفرحة اللقاء.

الشكـــر والتقديـــر

في سياق الأثر القائل: مَنْ لم يشكر الناس لم يشكر الله، يتوجَّب الشكر العميم، ويتحتَّم الاعتراف بالدَّيْن الجليل منهجيًّا وإنسانيًّا لفضيلة الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، الذي أكرمني بإشرافه على هذه الرسالة للحصول على درجة الدكتوراه، وأتحفني بتوجيهاته السديدة التي كان يلقيها بقلب رحب ولسان رطب، فكان كما قال الشاعر:

تراه إذا ما جئتـــه متـــهللا ** كأَنَّك تعطيه الذي أنتَ سائله

وهو دين أستوفيه بإذن الله بالتَّمسُّك بقيمه الإنسانيَّة والسير على خُطا مسيرته العلميَّة.

وفي هذا السياق أيضا لا يفوتني أن أتقدَّم بالشكر الجزيل للأساتذة الأجلاء والعلماء الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، وهم:

- الأستاذ الدكتور: يونس شنوان.
- الأستاذ الدكتور: عبد الحميد المعيني.
- الأستاذ الدكتور: عبد الحليم الهروط.

لتفضُّلهم بقراءة هذه الأطروحة ومناقشتها وتقويمها، وإثرائها بملاحظاتهم القيِّمة.

والشكر موصولاً كذلك لكليَّة الدراسات العليا بجامعة العلوم الإسلاميَّة العالميَّة، ولقسم اللغة العربية في هذه الجامعة، ولمكتبتها والعاملين بها، وأيضا لمكتبة عبد الحميد شومان بعمان (الأردن)، ولمكتبة أحمد الزروق بمصراتة (ليبيا)، ولكل من قدَّم لهذه الدراسة يد العون والمساعدة، فجزى الله الجميع خيرا وشكر سعيهم.

فهرس المحتويات:

. المقدمة 1

. التمهيد: مفهوم الإيقاع 6

. إشكالية المصطلح 6

. دينامية الإيقاع الشعري 14

. الفصل الأول: إيقاع الوزن الشعري 33

. تواتر الأوزان الشعرية 34

. علاقة الوزن العروضي بالغرض الشعري 41

. صور الأوزان العروضية 45

. ظاهرة التدوير 54

. الدوائر الوزنية 61

. تحول الوحدة الإيقاعية عن نمطها السائد.....84

. الفصل الثاني: إيقاع القافية الشعرية 91

. حروف القافية وتشكلها 94

. حركة الروي وتواترها 103

. أنواع القوافي (تبعا لحركة الروي) 109

. التشكيل البنائي العمودي للقافية 116

. القيمة الجمالية والانفعالية للقافية 128

. ظاهرة التصريع 134

. ظاهرة التضمين 140

. الفصل الثالث: إيقاع التكرار 147

. تكرار الحروف 150

. تكرار الكلمات 167

. تكرار الحركات (القصيرة / الطويلة) 189

. الفصل الرابع: التجنيس وإيقاعات أخرى 201

. إيقاع التجنيس 209

. إيقاع التوازي 227

. إيقاع التصدير 237

. إيقاع الترديد 248

. الفصل الخامس: الدراسة النصية 255

. الأنموذج الأول 255

. الأنموذج الثاني 287

. الأنموذج الثالث 306

. الخاتمة والنتائج 324

. ثبت المصادر والمراجع 328

ملخـــص الدراسة:

البنية الإيقاعيَّة في شعر بشار بن برد

إعداد

إسماعيل حسين عمر فتاتيت

إشراف

الأستاذ الدكتور: عبد القادر أحمد الرباعي

تاريخ المناقشة:

عمان 14/ 1/ 2015 م

متن الملخص:

تناولَتْ هذه الدراسة بدايةً مفهوم الإيقاع وما أصابه من نموٍّ وازدهار حتَّى عمَّ جميع مكوّنات القصيدة، ليصبح بعد ذلك ركنا أساسيًّا وهدفا ساميا في بنائها، يشارك في تمامه كلٌّ من الوزن والقافية والتوازي وجميع أساليب التكرار. وبهذا المفهوم الشامل؛ تمَّ تناول الإيقاع عبر مستويين: مستوى الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، ومستوى الإيقاع الداخلي المتمثل في العديد من الظواهر البديعيّة كالتكرار والتجنيس والتصدير والترديد والتوازي. فضلاً عن مراعاة البعد النفسي والتوتُّر العاطفي لمبدع النص.

ومن ثمَّ، تناولت الدِّراسة في فصلها الأوَّل إيقاع (الوزن) من خلال عدَّة محاور أهمها تواتر البحور الشعريَّة في منجز بشار، وتنوع الأغراض فيه، وأسلوب التدوير وأثره الإيقاعي في النص الشعري، وتنوع الدوائر الوزنيَّة المصاحبة لحالة الشاعر الانفعاليَّة، وتحول الوحدة الإيقاعيَّة عن أصلها الثابت.

كما تناولت الدراسة في فصلها الثاني إيقاع (القافية) عبر تشكُّلها الأفقي والعمودي، من خلال دراسة حروف الروي فيها، وأنواعها من حيث التقييد والإطلاق، والقوافي المجردة والمردفة

والمؤسسة. وكذلك دراسة الصيغ المكونة للقافية وأثرها الإيقاعي والدلالي في بناء النص الشعري عند بشار. وأيضا دراسة بعض الظواهر المتعلقة بالقافية، كظاهرة التصريع وأثرها الإيقاعي والدلالي، وأسلوب بشار في تحقيقها. وظاهرة التضمين، وما حققته من قيمة إيقاعيَّة متفاوتة في نهاية الأبيات ما بين الصعود والاستواء.

كذلك تناولت الدراسة في فصلها الثالث إيقاع (التكرار) عبر تشكُّله الأفقي وأيضا العمودي، وأشارت الدراسة إلى أنَّ القيمة الإيقاعيَّة للصوت تكمن في تكريره الانسيابي غير المتكلف. وأنَّ التكرار اللفظي وظَّفه بشار بجميع أنواعه في توليد الإيقاع وإحداث الدلالة، بداية من تكرار الحرف الواحد، إلى تكرار الكلمة والعبارة، إلى تكرار الحركات (الطويلة والقصيرة).

وفي فصلها الرَّابع تناولت الدراسة إيقاع بعض الظواهر البديعيَّة، وأهمها التجنيس والتوازي والتصدير والترديد. فقد كثر ورود هذه الظواهر في منجز بشار نظرا لما تحققه من قيم جماليَّة ودلاليَّة، تكمن في تناغم الأصوات وموسيقيّتها وانسجامها، وفي تأكيد المعنى وتقويته.

وفي فصلها الأخير تم تناول الجانب التطبيقي عبر ثلاثة نماذج مختارة من منجز بشار الشعري، لمعرفة أثر العناصر الإيقاعيَّة مجتمعة في بناء النَّص الشِّعري.

وختمت الدَّراسة فصولها بذكر أهم النتائج المتوصَّل إليها، وثبت للمصادر والمراجع.

Abstract

Rhythm Structure in Bashar Ibn Burd's Poetry

Prepared by
Ismael Hussein Omar Fatateet
Supervisor
Prof/Abdel Qader Ahmad Al-Riba'i
Date of debate: 14/1/2015 Amman

The current study has addressed the concept of "Rhythm" and its progress and advancement until it became a fundamental pillar in the structure of the poem enhanced by all methods of repetition. By this comprehensive and in-depth concept, Rhythm was addressed via two levels: the external rhythm represented by Poem's rhythm (sameness of sound between words or syllables, especially the endings of lines of verse),and internal rhythm represented by (repetition, paronomasia , bringing words forward ,Tardeed (repetition of a word or phrase in the two parts of a verse), In addition to considering the psychological dimension and emotional tension of the poet.

Chapter I of the current study has addressed the Rhythm from different aspects, the most important are (frequency of measure of Bashar Ibn Burd's poetry, its objectives, Tadweer (a word shared between the two parts of a verse) and its rhythmic effect in a verse, the diversity of poetry measures (meters) accompanying the emotional state of the poet.

Chapter II has addressed the (Rhyme: sameness of sound between words or syllables, especially the endings of lines of verse)and its horizontal and vertical forms through studying the last letter of the verse ,the type of such letter ,as well as types of Rhyme. The current study also addressed the formula of Rhyme and its rhythmic and significant effect in the structure of Bashar Ibn Burd's poetry. The current study also has discussed some phenomena relating to Rhyme, including "Tasree':using the same Rhyme for the ends of both verse's two parts).Chapter III has addressed (repetition),its horizontal and vertical forms, where the current study empathized the necessity of using simple forms of repletion glibly. Chapter VI has discussed some verbal improvers, given such improvers are significantly used in Bashar Ibn Burd's poetry.

The last chapter has addressed the applied aspect through presenting three models of Bashar Ibn Burd's poetry. The current study came with a set of results and a list of references.

المقدمـــــــــــة:

الحمد لله رب العالمين حمد العارفين الشاكرين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد بن عبد الله الصادق الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد....

فمما لا شكَّ فيه أنَّ للإيقاع الشعري قيمة جماليَّة، تزداد رونقا وجمالا عندما تتحقق بلا تكلُّف أو مغالاة في خدمة المعنى المراد. فضلا عن قيمته الانفعاليَّة المتمثِّلة في الدفقات الشعوريَّة الكامنة في نفس الشاعر، والتي يحاول إخراجها في صورة كلمات وأوزان تعادل التدفُّق الانفعالي لديه. فالإيقاع هو نفس الشاعر القلقة التي ترسل خيوطها في جسد النص بأكمله، والذي في انقباضه وانبساطه يشبه نبضات قلبه. فإذا أردنا أنْ نحدِّد هذا القلق النفسي اللاَّمرئي، وجب علينا أن ننظر في جسد النص كي تتَّضح لنا خيوط الإيقاع جليَّة فيه.

وبذلك يتحوَّل الوزن والقافية والتكرار وأغلب الظواهر البديعيَّة المنتظمة داخل النَّص إلى مادَّة يتجسَّد فيها الإيقاع المعبِّر عن حالات الشاعر الانفعاليَّة. فالتجربة الصادقة للمبدع تفرض نفسها على إيقاعه. ومن ثمَّ، فإنَّ إيقاع النص ما هو إلاَّ تنظيم لانفعالات مبدعه وأحاسيسه، فبعد أن كانت مشوشة هائمة مترامية هنا وهناك، نظمها المبدع ووضعها في قوالب جماليَّة متناسقة.

ومما لا شك فيه أيضا، أنَّ التواصل الشديد بين الشعر والغناء منذ القدم، كان من أهم الأسباب التي جعلت الشعراء يخضعون أشعارهم للوزن والقافية، ويتخيَّرون لها أوقع الأصوات وأجود الألفاظ وأرق العبارات، كما جعلهم يتعهَّدونها بالتنقيح والمراجعة والمداولة، حتى تروق لهم وتستسيغها آذانهم وترتاح إليها عقولهم، فيألفها الناس ويتناشدونها ويغنونها.

والناظر في الشعر العباسي يرى فيه بوادر التجديد الإيقاعي التي تنسجم مع انتشار الغناء وازدهاره في هذا العصر، ومن ثمَّ، فهو غنيٌّ بإيقاعه الذي لم يتم الكشف عن جوانب كثيرة منه، والعودة إليه بالقراءة والمدارسة تكشف عن بعض جوانبه الإيقاعيَّة المجهولة فيه.

ويأتي بشار بن برد على رأس الشعراء المجددين في العصر العباسي، فهو يمثِّل ظاهرة فنِّيَّة فطن إلى أهمِّيَّتها النقاد القدماء حين صنَّفوه من المطبوعين أصحاب الإبداع والاختراع المتفنِّنين في الشعر، القائلين في أكثر أجناسه وضروبه. ولرقَّة شعر بشار وخفَّة وزنه وجمال تصويره، أولع كثيرون من شباب البصرة ونسائها به، يرويه رواتهم ويغنِّيه أهل الغناء منهم.

وبما أنَّ الإيقاع في النص الشعري قائم على الجانبين الإبداعي والانفعالي، اقتضت دراسة البنية الإيقاعيَّة في شعر بشار بن برد، أن تستشعر هذين الجانبين فيه، خاصَّة بعد أنْ أثبتت الدراسات أنَّه كان يعيش العديد من الثنائيات المتناقضة المتولِّدة من القلق، والجالبة للانفعال الذي يثري الإيقاع وينوِّعه، بداية من تكوينه الجسدي إلى محيطه الاجتماعي والثقافي والسياسي. فقد كان يعيش بين العمى والبصر، وبين عشقه للجمال والقبح الذي يعتريه، وبين العروبيَّة والشعوبيَّة، وبين الأمويَّة والعباسيَّة، وبين الزهد والمجون، كل هذه الثنائيَّات لها أثرها الإيقاعي ومفعولها في أبيات بشار وقصائده، ومن ثمَّ، فهو يمثِّل ثورة انفعاليَّة تعضدها ثروة لفظيَّة استطاع تكوينها من فصحاء اللغة وفلسفة المتكلمين. وباندماج تلك الثورة مع هذه الثروة يتحقق البناء الإيقاعي عنده.

وعبر قراءة أولى لمنجز بشار الشعري تراءت للباحث ملامح البناء الإيقاعي فيه، من حيث تنوّع الأوزان والقوافي، وتنوع المكوَّنات الصوتيَّة الداخليَّة، فكان هدف الدراسة هو الكشف عن هذه الجوانب الإيقاعيَّة، وتوضيح مدى تشابكها وتفاعلها مع العالم الداخلي للشاعر.

ولعلَّه مما زاد في التمسُّك بهذه الدراسة أنَّه على الرَّغم من كثرة الدراسات التي قامت حول بشار ومنجزه الشعري قديما وحديثا؛ إلاَّ أنَّها لم تتناول البنية الإيقاعيَّة في شعره (فيما علمت) بشكل مستقل ودقيق، ومن ثمَّ، بقي الجانب الإيقاعي الذي أثرى شعره وامتازت به أشعاره يعتريه الغموض، مما حفَّز الباحث للقيام بهذا العمل.

وبعد أن تمَّ المراد واطمأنَّت النَّفس إلى هذا الاختيار، تمَّ تناول البنية الإيقاعيَّة في شعر بشار وفق التصوُّر التالي:

بعد النظر في مفهوم الإيقاع وتطوره من خلال تمهيد نظري جاء في بداية الدراسة، تمَّ تناول البنية الإيقاعيَّة في شعر بشار عبر تقسيمها إلى أربعة فصول تبدو مع استقلاليَّتها متداخلة، فضلا عن فصل خامس يتم التعرُّض فيه إلى الدراسة النصِّيَّة من خلال بعض النماذج المختارة من شعر بشار لمعرفة مدى تأثير العناصر الإيقاعيَّة مجتمعة في بناء النَّص إيقاعيًّا. ومن ثمَّ، فقد تمَّ تخصيص أوَّل هذه الفصول لتناول الجانب العروضي المتمثِّل في الوزن وبعده الإيقاعي، ويتمُّ التعرُّض فيه إلى تواتر الأوزان الشعريَّة، وإلى علاقة الوزن بالغرض الشعري، وإلى صور الأوزان العروضيَّة عند بشار، وإلى ظاهرة التدوير في الوزن، وإلى الدوائر الوزنيَّة في البحر الشعري، وإلى تحوُّل الوحدة الإيقاعيَّة عن نمطها السَّائد. وفي الفصل الثاني تمَّ تناول القافية وبعدها الإيقاعي، ويتمُّ التعرُّض فيه إلى مفهوم القافية وحدودها، وإلى حروف القافية وتشكلها في منجز بشار الشعري، وإلى حركة الروي وأنواع القافية تبعا لهذه الحركة، وإلى التشكيل البنائي العمودي للقافية، وإلى القيمة الجماليَّة والانفعاليَّة لها، وإلى بعض الظواهر الإيقاعيَّة المتعلِّقة بها. وفي الفصل الثالث تمَّ تناول التكرار وبعده الإيقاعي، ويتمُّ التعرُّض فيه إلى مفهوم التكرار، وإلى صور التكرار المتمثِّلة في تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار الحركات (الطويلة والقصيرة). وفي الفصل الرابع تم تناول التجنيس وإيقاعات أخرى وأبعادها الإيقاعيَّة، ويتمُّ التعرَّض فيه إلى مفهوم التجنيس، وإلى عناصره المتمثِّلة في التجنيس التام، والتجنيس الناقص، والتجنيس الاشتقاقي، وتجنيس القوافي، وتشظِّي نواة التجنيس وتعددها. وأيضا إلى مفهوم التوازي، وإلى مستوييه المتمثِّلين في التوازي الأفقي والتوازي العمودي. وإلى مفهوم التصدير، وإلى صوره المتمثِّلة في تصدير الطرفين، وتصدير التقفية، وتصدير الحشو. وإلى مفهوم الترديد، وإلى صوره المتمثِّلة في تباعد الطرفين،

وتلاحمهما، وفي تكرر الترديد في أكثر من بيت. أمَّا الدراسة النَّصيَّة فيتمُّ فيها تناول ثلاثة نماذج شعريَّة تمَّ اختيارها وفق عدَّة معايير، منها: تباين البحر العروضي، تباين الدوائر العروضيَّة، تباين القافية، تباين الروي ومجراه، بالإضافة إلى تباين الغرض الشعري. وفي نهاية المطاف جاءت الخاتمة، وفيها يتمُّ استعراض أهم النتائج التي توصَّلت إليها الدراسة.

وتأسيسا على ما سبق جاءت خطَّة الدراسة وفق الشكل الآتي:

العنوان:

البنية الإيقاعيَّة في شعر بشار بن برد

المقدِّمة: في أهميَّة الموضوع ومنهجه.

التمهيد: في مفهوم الإيقاع وتطوُّره.

الفصل الأوَّل: في إيقاع الوزن الشعري.

الفصل الثاني: في إيقاع القافية الشعرية.

الفصل الثالث: في إيقاع التكرار.

الفصل الرابع: في التجنيس وإيقاعات أخرى.

الفصل الخامس: في الدراسة النَّصيَّة.

الخاتمة والنتائج.

ثبت المصادر والمراجع.

ولمَّا كانت الدراسة تهدف إلى تناول الجانب الإيقاعي وأثره في بناء النَّص الشعري؛ فإنَّ حدودها المنهجيَّة جعلتها تغضُّ الطرف عن الجوانب التاريخيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة المتعلِّقة بالشاعر ومحيطه، مفضِّلة الولوج في الموضوع الرئيس دون هذه الجوانب المتداولة والمشهورة.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على متن الديوان الذي حقَّقه الشيخ محمد الطاهر (ابن عاشور)، ونشرته دار السلام بالقاهرة، طبعة أولى، 2008م. واستعانت أيضا بمتن الديوان الذي قدَّم له وشرحه الدكتور صلاح الدِّين الهوَّاري، ونشرته دار ومكتبة الهلال ببيروت، طبعة أولى 1998م.

وهي تقوم على منهج وصفي تحليلي يعتمد النَّص أساسا مكينا لها. فاستنطاق النَّص الشعري هو الكفيل وحده في أنْ يمنحنا نتائج هي أقرب إلى الواقع والمنطق، لأنَّ الدراسة النَّصِّيَّة القائمة على الدخول إلى مفاصل النَّص بتصوُّرات واضحة تمنح الدراسة قدرا كبيرا من المصداقيَّة التي نتوخَّاها في تطبيق المناهج الحديثة على الشعر قديمه وحديثه.

وأخيرا، فإنَّ دراسة البنية الإيقاعيَّة في شعر بشار بن برد، ليست بدعا في مجال الدراسات الإيقاعيَّة، فقد سبقتها دراسات أخرى مماثلة، كان لها الفضل الأكبر في وصول هذه الدراسة إلى المستوى الذي وصلت إليه، لعلَّ أهم هذه الدراسات: البنية الإيقاعيَّة في شعر البحتري لعمر خليفة ابن إدريس، والبنية الإيقاعيَّة في شعر أبي تمام لرشيد شعلال، والبنية الإيقاعيَّة في شعر السيَّاب، لسيِّد البحراوي، والبنية الإيقاعية في شعر شوقي لمحمود عسران، والبنية الإيقاعيَّة في شعر الجواهري لمقداد محمد شكر قاسم. وفي هذا السياق يتحتَّم أيضا الاعتراف بالفضل للعديد من كتب عبد القادر الرباعي التي كان لها الأثر الكبير في إنارة دروب فصول هذه الرسالة.

وبعد ... فإنْ حاز هذا العمل قبولا، فذلك من نعمة الله تعالى وتوفيقه وفضله، وإن كان غير ذلك، فمعذرتي أنَّني جهدتُ جَهدي، وبذلت المستطاع.

وأستغفر الله العظيم الذي لا إله إلاَّ هو، عليه توكَّلت، وعليه فليتوكَّل المتوكِّلون.

الباحث

التمهيـــــد:

مفهوم الإيقـــــــــــــــاع:

1. إشكاليَّة المصطـــلح:

قبل الخوض في مفهوم (الإيقاع) في سياقه الشعري؛ تقتضي الدراسة المرور على أهم المحطات التي تمرحل في رحمها (مصطلح) الإيقاع إلى أن استقر في عالم الشعر، ثمَّ توسع حتى ارتبط بالبعد الدلالي والنفسي وأصبح له أثره الكبير في تشكُّل الخطاب الشعري. من حيث إنَّه إذا "أردنا أن نتدبر (الإيقاع) للكشف عن حقيقته لزم علينا أن ندخل عليه في مواطنه"[1].

وأوّل هذه المحطات تبدأ من خلال الرجوع بهذا المصطلح إلى معاجم اللغة، ليتم النظر فيه مصطلحاً لغويًّا بعيدا عن هذه الدلالات الفنية التي أضيفت إليه، بغية الوصول إلى حقيقته اللغوية والكشف عن العلاقة التي تجمع بين مدلوله اللغوي بمدلوله الاصطلاحي، من خلال الاستعانة بمدلول الاشتقاقات الأخرى المصاحبة له، والمشتركة معه في نفس الجذر.

يتبين في هذه المعاجم أنَّ مصطلح (الإيقاع) مستمدٌّ من الجذر اللغوي "**وَقَعَ**"[2]، يقال: وقع الشيء على الأرض وقوعا، وأوقعته إيقاعا[3]. وهذا الجذر له استخدامات كثيرة مستمدَّة من

---

(1) العياشي، محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس، 1976 ص40.

(2) قد يكون من جذر آخر هو"**نَقَعَ**" ، ومنه "أنقع" ومصدره "الإنقاع"، انحرف المصدر عن فعله وصار به إبدال، فتحول إلى "الإيقاع"، خاصة أن المعنى يؤيّد هذا، "فنقع الصارخ بصوته، وأنقع صوته؛ إذا تابعه، ونقع الصوت واستنقع، أي: ارتفع" ينظر: الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) تح: أحمد عطار، دار العلم للملايين بيروت، ط4 1987، مادة: نقع.

(3) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، دار بيروت، بيروت 1956. الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت ط1 1992. مادة: وقع .

العالم الخارجي، فقد استُعمِل في عدة مواطن بدلالات مختلفة، كما يظهر من خلال اشتقاقاته الآتية[1]:

. اسم المصدر مثل: وقْع المطر، وهو شدّة ضرب المطر إذا وبل، ووقع حوافر الدواب، ووقع السيف. ومثل أيضا: التوقيع، وهو تظنِّي الشيء وتوهمه، وهو أيضا أثر الرحل والسّرج على ظهر المركوب. واسم الفاعل مثل: الواقع، وهو الذي ينقر الرحى. واسم المفعول مثل: طريق موقَّع، أي: مذلَّل، وأيضا سكِّين موقّع، أي: محدَّد. واسم الآلة مثل: المِيقعة، وهي المطرقة. واسم المرّة مثل: الوقعة في الحرب، وهي صدمة بعد صدمة، ويقال للطائر إذا وقع، إنه لحسن الوقعة.

وهذه الاشتقاقات جميعا تحمل دلالات قريبة من دلالة الإيقاع بمعناه الاصطلاحي[2].

فالضرب المتكرر المنتظم، وتوقع حدوث الشيء نظرا لرتابة تكرره، ودلالة الأثر الباقي الذي يحدثه (التوقيع) على ظهر المركوب، كالأثر الذي يحدثه الصوت والنغم واللحن في نفس المتلقي، ودلالة الاهتمام والمعاينة التي تبدو في إقبال الصانع على السيف يحدّده ويشحنه ليزداد تأثيره، وما تحمله لفظة (موقّع) من دلالة التكرار في سبيل تحصيل الإنجاز وتوطيده، وما تبديه (وقعة) الطائر من لمسة جمالية تشي بإبداع الطائر وحسن تصرفه، وفيه إشارة إلى لمسة مبدع اللحن أو النص، وما تحمله نقرات (الواقع) على الرحى من دلالة الصوت والتكرار والترتيب والإبداع والضرب على جسم صلب بنقرات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية ، كذلك ما تدلّ عليه اسم الآلة (الميقعة) فهي آلة الصقل التي تحدّ السيف والسكين لتزداد حدّتهما فيكبر تأثيرهما، فهي كآلة موسيقية تصدر النغم المؤثر في نفوسنا.

---

(1) الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية). ابن منظور، لسان العرب. ابن عباد، الصاحب إسماعيل، المحيط في اللغة، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، ط1 1994. مادة: وقع .

(2) هناك تعريفات اصطلاحية متنوعة للإيقاع تبعا للحقل المخصوص بالدراسة، وما يهمنا منها هو مفهومه في الاصطلاح الشعري.

وبالعودة إلى معاجم اللغة، يتضح أن مصطلح (الإيقاع) لم يكن له معنى لغويٌّ واضحٌ ومباشرٌ فيها، فأكثر هذه المعاجم سكت عنه ولم يذكره أصلا، وبعضها فسّره تبعا للحقل الذي وُلد فيه واشتهر، وهو الحقل الموسيقي، فهو عندها من إيقاع اللحن والغناء[1].

وهذه الضبابية التي رافقت المصطلح في معاجم اللغة، جعلت بعض المعاجم الأدبية ترجعه إلى أصل يوناني، "بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء،(....) فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء للأثر الفني"[2].

وعلى الرغم من ضبابيّة مصطلح الإيقاع في معاجم اللغة، إلاَّ أنَّه استطاع أنْ يفرض نفسه على العديد من المظاهر الحياتيّة، حيث يطلق عادة على كل الظواهر المنتظمة في سياق معين، حين يجمعها الترابط والانسجام، "فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الضوئية[3]".

وعلى الرغم أيضا من التصاقه بالحقل الموسيقي؛ إلا أنه ليس "بدعة أحدثها الموسيقيون، ولكنه ظاهرة طبيعية تعددت مظاهرها في الحياة، وتجلَّت في كثير من حركات الكائنات والمخلوقات، فقصف الرياح، وخرير المياه، وحفيف الأشجار، وهدير البحار، كل ذلك أصوات

---

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب ، مادة : وقع .

(2) وهبة، مجدي. المهندس، كمال، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1979ص42 .

(3) ويلك، رينيه، وارين، أوستن ، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، م: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 1981/م ص170.

موقعة تشهد بأصالة الإيقاع في الطبيعة، وحركات النجوم، وتوالي الفصول (....). أما الكائن الحي فكل شيء فيه يوقع، من تنفس وخفقان قلب ونبض عرق وحديث لسان"[1].

ومن ثمَّ، فالمحطّة الثانية التي مرَّ بها هذا المصطلح هو استعماله وفق المعنى الاستعاري المجازي[2] في كثيرٍ من المظاهر الطبيعية والحياتيّة.

وهذه الشمولية التي يمتاز بها (الإيقاع) تعود إلى الطبيعة ذاتها، كونها أحد مصدري الجمال في الكون، بالإضافة إلى الفن الذي اشتق من جمالها[3]. وحُبُّ الجمال غريزةٌ جُبل عليها الناس، فهم مغرمون بملاحقته أين ما وجد، يتحسّسونه، ويحاكونه، ويؤمنون بأنَّ العناية الإلهية قد "رتبت كل شيء في العالم حسب أفضل النظم وأصلحها لبني البشر[4]." وقد أتاح الله للإنسان من الأسباب ما يستطيع بها أن يميز الحسن من القبيح، وهيأ له ما يدرك به أن "علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب[5]." لذلك، يتحدد الجمال كما قال أهل الفن في الانسجام، والتناسب، والتوازن، والتدرج، والتمركز، والتكرار[6].

ومن ثمَّ، فسرُّ القوة الخارقة في الإيقاع، وسر انتشاره وشموليته تكمن في الجمال الحاصل به والمترتب عليه. هذا الجمال المنتشر في الطبيعة، ثم في الفن، إذ "الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان، وبغيرهما لم يكن شيء مما كُوّن ، والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون

---

(1) ابن عبد الجليل، عبد العزيز، الموسيقا الأندلسية المغربية(فنون الأداء)،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 129، سبتمبر1988، ص195.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 1989، 174/1.

(3) غريّب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت ط2 1983. ص13.

(4) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 1979. ص44.

(5) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص15.

(6) غريب، روز ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص21 .

يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه؛ لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم[1]"، قائم على الحركة والسكون على هدي حركة الطبيعة المنتظمة، وعلى هدي خطواته ونبضات قلبه.

ولعل غريزة المحاكاة كانت دافعا قويا وسببا من الأسباب الوجيهة التي ساعدت الإنسان القديم على التعلق بالطبيعة وتقليدها، ومن ثمَّ، التوصل إلى إدراك الإيقاع الذي يسيّرها ومحاكاته، إذ "معظم أوزان الشعر والموسيقى والرقص عند العرب وغيرهم مستوحاة من خطى الدواب[2]، وأيضا من الحركات المنتظمة للأمواج، ومن خرير المياه، وعزف الرياح ، ووقع المطر.

ومع كون الإيقاع الفني هو محاكاة لإيقاع الطبيعة؛ إلاَّ أنَّه ليس صورة مطابقة عنها، فهما وإن اتفقا في معنى الإيقاع العام القائم على التكرار، إلا أن ما يميز الإيقاع الفني هو أنه "تكرار مقصود، موظَّف لغايات فنية ونفسية وفكرية (....) هذا التكرار إذا وُظِّف بدقّة وإحكام يشكّل إيقاعا منتظما، يحمل إيحاء جديدا ومختلفا بحسب الأثر الذي يتركه هذا التكرار في كل مرّة"[3].

ولمعرفة طبيعة الإيقاع في الفن، ينبغي التفريق بين شكلين من أشكال الإيقاع هما: الإيقاع كتركيب منظم مطلق كما يتبدّى مثلا في دقات القلب، وتعاقب الليل والنهار. والإيقاع الفني كعملية جوهرية وضرورية. فإذا كان الإيقاع الأول هو مجرد تكرار منظم لوظائف الإنسان والطبيعة وأنشطتهما، فإن الإيقاع الثاني هو تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة، وتأكيد قوي لمعنى الكلمات، وضغط على الانفعال والأفكار بواسطتها[4].

---

(1) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مؤسسة نوفل بيروت لبنان، ط14 1988. ص85.

(2) العياشي، محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص41 .

(3) الزعبي، أحمد، في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، دار الأمل، ط1 1986. ص8.

(4) الورقي،السعيد،لغة الشعر العربي الحديث(مقوماتها الفنية وطاقاتهاالإبداعية)،دار النهضة العربية، بيروت لبنان،ط3 1984،ص159.

وعليه، يمكن القول بأنَّ هناك إيقاعا غير مقصود، وهو الإيقاع الاستعاري المجازي، الذي يطلق اعتباطا على تناسق المظاهر الكونية والطبيعية وانسجامها. وإيقاعا مقصودًا هو الإيقاع الفني القائم على الانفعال العاطفي والتوتّر النفسي، والذي ينضوي تحته الإيقاع الشعري.

وبهذه المحاكة الحاصلة ما بين تناسق المظاهر الطبيعيّة وانسجامها وتكررها، وما بين تناسق اللحن الموسيقي وانتظامه؛ يكون مصطلح الإيقاع قد وصل إلى محطّة أخرى، تتمثّل في تحققه في المجال الموسيقي. "ومن مجال الموسيقى عبر الغناء انتقل مصطلح الإيقاع إلى مجال الشعر"[1] عبر الأوزان العروضية. ثمّ توسع مفهوم الإيقاع الشعري، فلم يعد كما كان قالبا وزنيا؛ بل صار حالة ذائبة في المركب الشعري كله[2]، وأصبح في بناء القصيدة الشعرية ركنا أساسيًّا وهدفا ساميا، "تبنيه اللغة بصيغها، وتراكيبها، وأصواتها، وتبنيه الأوزان والقوافي بتناسبها وتعاقبها، ويبنيه التكرار بأساليبه المتعددة"[3].

وكون هذا المصطلح قد انتقل إلى الشعر من هذا الحقل، فإن مفهومه في سياقه الشعري أيضا منقول منه بعد تعديله ليتلاءم مع المجال الشعري. ومن ثمَّ، يتمُّ التعرض هنا لمفهوم الإيقاع في سياقه الموسيقي، وأيضا الشعري، للوقوف على مواطن التشابه والاختلاف ما بين الفنين.

لا خلاف أوّلا في ارتباط مصطلح (الإيقاع) بالحقل الموسيقى، فهو الذي يضبط حركة الألحان ويجسدها ويمنحها هيكلا معينا[4]. وقد بلغ هذا الارتباط من الشدة إلى درجة أن بعض معاجم اللغة جعلت (الإيقاع) من إيقاع اللحن والغناء.

---

(1) الهاشمي، علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،البحرين، ط1 2006، ص141.

(2) المرجع نفسه ص130 .

(3) ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنية بنغازي ليبيا، ط1 2003ص439.

(4) ابن عبد الجليل، عبد العزيز، الموسيقا الأندلسية المغربية ، ص196.

وقد حصر قدماء الفلاسفة والموسيقيين مفهومه في حركات متساوية ومتوالية، وفق أزمنة محدودة المقادير والنسب، فهو عند إسحاق الموصلي: "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[1]. وعند الفارابي: "هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[2].

وإذا كان إيقاع الموسيقى قائما على ألحان متناسقة وفق مقادير زمنية محددة، فإنّ الوزن الشعري قائم على التفاعيل المحصورة بالزمن. فـ"للبحر في الشعر العربي وظيفتان: إحداهما صوتية أو موسيقية، والأخرى إيقاعية زمانية، وكما يقوم البحر بتوزيع النغم الموسيقي أو الصوتي، فهو يقوم كذلك بتوزيع الوحدات الزمانية التي تشكل زمن التفعيلة أو زمن البيت ثم زمن القصيدة"[3].

ومن ثمَّ، فالإيقاع في مفهومه الموسيقي له شبه كبير بالوزن العروضي الذي يمكن اختزاله "في توالي متحركات وسواكن ترتب ترتيبا معينا تتألف منها التفعيلات التي تتألف تأليفا معينا لتشكل مصاريع، والمصاريع تشكل الشعر"[4]. فقيام هذين الفنّين على عنصر الزمن، واعتمادهما على تقاطيع زمنية متساوية ذات طبيعة صوتية متوجهة إلى الأذن؛ يزيد في تقاربهما ويجعلهما ضمن حظيرة إبداعية واحدة.

وقد رأى بعض الباحثين أنّ التشابه والتلاقي بين الموسيقى والشعر، يكمن في الصنعة الفنية وفي الشكل، فالمادة اللفظية في الشعر تقابل التوافق الموسيقي، والموضوع يقابل اللحن، والبحر يقابل السلم[5].

---

(1) ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل الأندلسي، المخصص، دار الفكر، بيروت 1978، 10/4.

(2) الفارابي، أبو نصر، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، م محمود الحفني، دار الكتاب العربي القاهرة ص436.

(3) المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ص105 .

(4) حنون، مبارك، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص51.

(5) اليافي، نعيم حسن، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، ص38.

وبسبب هذا التشابه بينهما وهذا التلاقي، أنزلهما القدماء منزلة واحدة في عدّة مواقف، يقول الجاحظ: "العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون"[1]. ويقول ابن رشيق: "ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار"[2].

ومما زاد في تقارب الشعر من الموسيقى، شدة اهتمام الشعراء بالجانب الصوتي، خاصة حين كان اعتماد الشعر العربي في شيوعه على الرواية والسماع في ظلّ انتشار الأمية عند العرب في جاهليتهم، فقد كانت الظاهرة الموسيقية في اللغة العربية تعزى في أغلب عناصرها إلى تلك الأُمِّيَّة حين كان الأدب أدب الأذن لا أدب العين[3]. لذلك، اعتمد الوزن الشعري على التكرار والتناسب والنظام والتوقع، وهذه العناصر تتعلق بالجانب السمعي أكثر من الجوانب الأخرى. فأصبح الوزن بالنسبة للكلام " كزيادة اللحن على الصوت يراد منه إضافة صناعة من طرب النفس إلى صناعة من طرب الفكر"[4].

يضاف إلى ذلك عنصر الغناء، وما له من أهمية عند الشعراء، فقد كانوا لا يستكفون بقول الشعر فقط، وإنما كانوا يتغنون بأشعارهم ويترنمون بها، "وكأنهم يريدون أن يستكملوا بالغناء نقص التعبير الموسيقي، بما يضيفون إليه من ذبذبات التغني، ورناته المنتظمة. وهو إحساس دقيق بأنَّ الموسيقى لُبُّ الشعر، وعموده الذي لا تقوم له قائمة بدونه"[5]. فليس " ثمة خلاف على أن الشعر نشأ مرتبطا بالغناء، ومن تم فإنهما يصدران عن نبع واحد، وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع"[6].

---

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر،385/1 .

(2) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان،26/1 .

(3) أنيس إبراهيم ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4 1980، ص195 .

(4) الرافعي، مصطفى صادق، وحي القلم، المكتبة التجارية الكبرى، 285/3.

(5) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، ط2 ، ص29 .

(6) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2 1978،ص57.

وتماسك هذه العلاقة بين الغناء والشعر، يؤكد أن مصطلح الإيقاع قد انتقل من حقل الموسيقى إلى حقل الشعر عبر الغناء. وكما أطلق مصطلح الإيقاع على الوزن الموسيقي؛ أطلق أيضا على الوزن العروضي، فالإيقاع هو الوزن، والشيء الموزون هو الذي يتميز بالإيقاع[1].

فالاهتمام الكبير بالجانب الصوتي من قبل الشعراء؛ أسهم في تقارب الحقلين الموسيقي والشعري وتداخلهما. والذي يؤيد هذا التصور أن القدماء قد ربطوا اللحن الغنائي بالعروض ومصطلحاته، فهذا أبو الفرج الأصبهاني يذكر أن معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه[2]، كما استخدم أبو العلاء المعري تفاعيل العروض في ضبط طائفة من ألحان الغناء، فيقول: "الثقيل الأول، وإيقاعه ثلاث نقرات متساويات الأقدار على مثال مفعولن"[3] .

ونظرا لهذا التداخل بين العروض، والإيقاع الموسيقي، تجاوزوا فأطلقوا مصطلح الإيقاع الخاص بالموسيقى على الوزن الخاص بالشعر.

2. ديناميَّة الإيقاع الشعري:

لم يكن مصطلح الإيقاع في سياقه الشعري متداولا عند النقاد العرب القدماء، وقد يرجع هذا لضبابيته عندهم وعدم وضوحه، أو لتحرّجهم من ذكره؛ لارتباطه الوثيق بالموسيقى والغناء والرقص، التي هي عندهم ضرب من الملاهي[4]. وهو ما يؤكده قول ابن رشيق في تحقير صنعة

---

(1) عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس، 1978، ص55 .

(2) الأصبهاني، أبو الفرج على بن الحسين، كتاب الأغاني، مؤسسة جمَّال للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، 1963، 1/ 1.

(3) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، تح: محمود حسن زنتاني، المكتب التجاري بيروت 88/1 .

(4) قال الإمام السيوطي في سياق تناوله لأسباب تنزيه النبي صلى الله عليه وسلم عن قول الشعر: "ومعنى آخر في تنزيهه عن قيل الشعر: أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمن بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة، فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي، لم يصلح ذلك لرسول الله صلى الله عليه وسلم". ينظر:السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، المزهر في علوم اللغة =

صاحب الألحان بالنظر إلى صنعة الشاعر، فصنعة صاحب الألحان "واضعة من قدره، مستخدمة له، نازلة به، مسقطة لمروءته، ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه، بل تكسبه مهابة العلم، وتكسوه جلالة الحكمة"[(1)]. لذلك، لم يرد في كلامهم ما يدل على مفهوم الإيقاع. وإن ذُكر عندهم، فهو مجرد ذكر عابر يأتي عفوا في سياقات أخرى، ولم يكن ذكره مقصودا لذاته، كوروده في قول ابن طباطبا عند وصفه الشعر: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[(2)]، وفي قول المرزوقي في حديثه عن عمود الشعر: "وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يَطرَبُ الطّبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرَبُ الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه"[(3)].

فقد ارتبط الإيقاع بالوزن في كلا القولين من خلال إشارة عابرة مفادها أن لهذا الوزن إيقاعًا يطرب له صاحب الطبع السليم المتمرس في فهم الأصوات؛ لأنه يشبه اللحن المرافق للعمل الموسيقي، ويؤيد هذا لفظة (يطرب) المحتوية على بعد موسيقي أو غنائي.

أمّا بالنسبة للنقاد حديثا، فبعد استقرار مفهوم الإيقاع في الشعر درجوا على دراسته من خلال جانبين، اصطُلح على تسميتهما بالإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي. يقول شوقي ضيف: "وبهذه الإيقاعات الخارجية والداخلية المتّسقة في القصيدة؛ مضى شعراء العصر الإسلامي ينظمون

—
=

وأنواعها ، تح: محمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ، صيدا / بيروت، 1987م، 470/2.

(1) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 26/1.

(2) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر ، ص15 .

(3) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ ، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ، 11/1.

أشعارهم موفِّرين لها كل ما يمكن من جمال صوتي. وخلفهم شعراء العصر العباسي يوقِّعون أشعارهم على أوتار قيثارتها الموروثة مستخرجين منها كلّ ما يمكن من ألحان متساوقة رائعة"[1].

الإيقاع الشعري في مفهومه الخارجي :

لا معنى للشعر بدون إيقاعه الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، فهذا الإيقاع هو الذي يحفظ للشعر حلاوته، فـ"إن عُدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق"[2].

ويعد الوزن العنصر الأول من عناصر الإيقاع الخارجي، ولا خلاف في أهميته بالنسبة للشعر عامة، فـ"وراء أشد الشعر تحررا يجب أن يكمن شبح وزن بسيط، إذا غفونا برز نحونا متوعدا، وإذا صحونا غفا"[3]. وتزداد أهميته بالنسبة للقصيدة العموديّة بالذات، وهو ما أشار إليه النقاد القدامى من قبل في تعريفاتهم للشعر، فقد جعلوا الوزن ركيزة الشعر وعلامته، فإذا أرادوا تعريفه لم يجدوا له وصفا خيرا من وصفه بالوزن أو بالنظم[4]، ولحرصهم على معرفتة خصَّصُوا له علما قائما بذاته هو (علم العروض).

كذلك ما نجده في كتب نقاد العصر الحديث شرقًا وغربا[5] من إشادة لأثره في بناء القصيدة. يقول طه حسين: "وإذن فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن

---

(1) ضيف، شوقي، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، جمهورية مصر العربية القاهرة، ص139.

(2) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر ، ص3 .

(3) درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش،منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، نيويورك، 1961، ص44.

(4) ينظر: ابن طباطبا، في عيار الشعر ص3 ، وابن رشيق في العمدة 119/1، وغيرهم .

(5) ذكر د. يوسف بكار أن التزام النقاد العرب القدامى بالوزن والقافية، والتمسك بهما ركنين من أركان القصيدة؛ أمر له نظيره في النقد الأجنبي الحديث. ينظر: بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) دار الأندلس، بيروت لبنان، ط2 ، ص158 .

والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني"[1]. كما نرى نيتشة يُقدِّر جانب الوزن العروضي أكثر من سائر الجوانب الإيقاعية الأخرى، ويعدّه من أهم أسس بناء النص الشعري، ولهذا فهو يفضل الشاعر الرائع الرنين الفائق الإيقاع المسيطر على مادة الأوزان[2]. فالوزن بذلك يمثل حجر الأساس في إيقاع القصيدة الشعرية.

وقد تباينت نظرة النقاد العرب حديثا حول مسألة الإيقاع والوزن، فهم من خلال محاولتهم لبسط مفهوم الإيقاع وقيمته وموطنه في النص الشعري، مستفيدين مما ترجم عن اللغات الأخرى من كتب ومقالات تناولت هذا المصطلح؛ لاحظوا أن هناك فرقا بين الوزن كما جاء في كتب العروض، وبين الإيقاع كما أخذوه عن غيرهم وفق نظريات مختلفة، مما تسبب في وجود التباين بين آراء النقاد العرب حول هذه المسألة.

فقد رأى غنيمي هلال، أن يفرق بين الإيقاع والوزن، بعد أن كثر الخلط بينهما، فذكر أن الإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي. أما الوزن فيتمثل في مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت[3]. ولعلَّ تمثّل الإيقاع في التفعيلة، لا يعني هنا انتفاء الإيقاع عن الوزن؛ لأن التفعيلة متكونة من أسباب وأوتاد، وكذلك الوزن. ولعل هلال يقصد من وراء هذا القول أن يشمل الإيقاع ما يسمى بالسطر الشعري المتعلّق بشعر التفعيلة، فأحيانا هذا السطر لا يتكون إلا من تفعيلة واحدة، فيكون الإيقاع قد شملها. إذ لو كان الإيقاع يكمن في الوزن المتكون من التفاعيل المتناظرة فقط؛ لتجردت تفاعيل الشعر الحر من الإيقاع.

---

(1) حسين، طه ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف، القاهرة مصر ط16 ، ص312 .

(2) بدوي، عبد الرحمن، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 1980، ص132.

(3) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1996، ص436،435.

كما رجّح هذا الباحث عدّة أمور متعلّقة بالوزن يتحقق بها الإيقاع في القصيدة، من بينها: اختلاف التفعيلات وفق ما يعتريها من تغيير بسبب الزحافات والعلل. وكذلك اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض، وهذا الاختلاف الصوتي في رأيه ينوِّع الموسيقى، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد.[1].

ففي هذه الأمور يكمن الإيقاع عند هذا الباحث، إذ هو يرفض تمثُّل الإيقاع في تكرار وحدة النغم داخل التفعيلة بشكل تام في التساوي كي لا تبدو رتيبة يملها السمع. فالتغيير الحاصل داخل التفعيلة نفسها له أثر في تسريع أو إبطاء الإيقاع حسب الحالة النفسية للمبدع، وأيضا التنوع الصوتي في الكلمات المقيسة على هذه التفاعيل، التي دخلت في تشابك حركي معها.

كما يمكن أن تتجلى لنا حقيقة الإيقاع والوزن بصورة أخرى في ما توصل إليه علوي الهاشمي من خلال تعريفه لكل منهما، فقد ذكر أن الوزن عبارة عن "كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا بين مطلع البيت، أو السطر الشعري، وآخره المقفى."[2]. وأن الإيقاع تتلخص خصائصه في أنه "تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقع عليها، أو تتخللها في حركة أولى رأسية، ثم يبدأ الصَّدى أو الترجيع الذي يحمل معه دوائر التمظهرات الإيقاعية الأخرى"[3].

ومن ثمَّ، تتحول العلاقة بين الوزن والإيقاع، إلى ما يشبه علاقة الأخص بالأعم والجزء بالكل، إذ كل وزن يصلح أن يكون إيقاعا وليس العكس. ومن ثمَّ، فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع، فهو شكل من أشكاله. أما الإيقاع فهو عبارة عن ترديد وتناوب متّسق للمقاطع

---

(1) المرجع نفسه، ص437 .

(2) الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص24 .

(3) المرجع نفسه، ص27.

يحسّه الشاعر بفطرته إحساسا غريزيا[1]. ووفق هذا السياق يتحول الإيقاع إلى نبع، ويكون الوزن أحد مجاري هذا النبع[2]. أو يصبح الوزن عنصرا كغيره من عناصر الإيقاع الأخرى التي تشكل خطا أفقيا، يخترقها الإيقاع بخطه العمودي فيتجسم فيها، "ويتلبس بها، فيتخذ شكلا ماديا، ويصير بمثابة الظرف أو القالب، ترصف فيه الأصوات الموسيقية والمقاطع اللفظية والحركات البدنية"[3]. وهذا لا يقلل من قيمة الوزن، فهو لا يزال أبين هذه العناصر وأظهرها، وهو الأساس أو القاعدة الذي يتباعد عنها الشاعر الحاذق ثم يعود إليها[4].

أما العنصر الثاني المكمل للإيقاع الخارجي ، فهو عنصر القافية، وهي وإن جاءت في المرتبة الثانية بعد الوزن؛ إلا أنها لا تقل أهمية عنه خاصة في القصيدة العمودية، فهي ضابط الإيقاع العروضي فيها، وقمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري[5]. لذا أحكم الشعراء قوافيهم، ونالت من الحظوة عندهم شيئا كثيرا، فاتخذوا لقصائدهم أسلسها، وابتعدوا عن نافرها وصعبها.

كما نالت إعجاب النقاد وارتقت عندهم مرتقى عظيما فجعلوها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[6]؛ لأنها تمتاز بخصائص تجعل الإيقاع الشعري لا يقوم بدونها، فهي مرتبطة بالوزن ارتباطا وثيقا من مبدأ أنها تقوم على نفس المبدأ الذي يقوم عليه الوزن، مبدأ الحركة والسكون، فهي كالوزن، والوزن لا يكتمل إلا بها، وبها يختم إيقاعه، "ولولا الوقوف عند القافية،

---

(1) علوان، علي عباس ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ص226.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ط2 1978 ، ص164 .

(3) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي ص40 .

(4) درو ، إيليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص50.

(5) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981/م ص46 .

(6) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 151/1 .

واعتبارها نهاية البيت الموزون؛ لفقد الوزن مكونا من مكوناته الإيقاعية، ولاقترب من النثر وتداخل معه"[1]. فهي بالنسبة له الفاصلة الموسيقية التي ينتهي عندها إيقاع البيت.

وبسبب الأثر الإيقاعي الكبير الذي تجسده القافية بضرباتها المنتظمة في نهاية كل بيت، أصبح بقاؤها واجبا في جميع أبيات القصيدة، فلا تختفي مطلقا منها، خاصة أهم عناصرها (الروي)، وذلك لقيمته الموسيقية البارزة، ولوجوب وجوده في جميع القصائد فلا تخلو قصيدة منه، كذلك لاشتراكه في كل قوافي القصيدة. ولهذا كانت تنسب إليه القصيدة أحيانا، فيقولون: قصيدة لامية أو بائية[2]، كما اشتهرت قصائد عديدة من خلاله، مثل لامية العرب، وسينية البحتري.

ولأن القافية لها هذا الأثر في توهج الإيقاع داخل البيت والقصيدة، ولأن تردّدها يضفي على الشعر سحرا وجمالا، فقد استحسنوا وجودها حتى في الشطر الأول من البيت، خاصة في البيت الأول، مما يسميه البلاغيون والنقاد بالتصريع، وهو عندهم يدل على تمكُّن الشاعر، ولا يذهب إليه إلا المطبوع المجيد؛ "لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[3].

وكما استحسنوا وجودها، حذّروا من وقوع الخطأ فيها واعتبروه عيبا في الشعر ؛لأنه أظهر وأبين من الخطأ في وزن البيت، وآثاره أكثر زعزعة وانكسارا لإيقاع القصيدة؛ "وذلك لحساسية الأذن بالقافية، فأيّ انحراف في الوضوح السمعي في القافية تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه"[4].

---

(1) ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ص125.

(2) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4 ، 1972، ص247.

(3) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص90.

(4) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر ، ص349 .

وحرصا منهم على سلامة الإيقاع فيها؛ عدوا خمسة من عيوب الشعر متعلقة بها، من بينها (التضمين)، وهو تعلق القافية بما بعدها[1]، وإنما عدّوه عيبا بسبب حرصهم على وحدة النغمة في نهاية البيت، فهذا التعلق ينتج عنه تغير النغمة من الهبوط إلى الصعود[2].

الإيقاع الشعري في مفهومه الداخلي:

على الرغم من أهمية الإيقاع الخارجي بقطبيه الوزن والقافية في بناء النص الشعري إيقاعيا؛ إلا أن البنية الإيقاعية لهذا النص لا تنحصر في هذا الجانب فقط، ولا تكتمل إلا مع الإيقاع الداخلي، فنحن لا نستمع في القصيدة إلى أصوات الوزن والقافية فقط، وإنما أيضا إلى مجموعة الأصوات الداخلية، فللشعر ألوان أخرى من الموسيقى تعرض في حشوه[3].

ومن ثمَّ، فإنَّ وظيفة الإيقاع العروضي "لا تتحدد إلا بفعل تفاعله مع التقطيع الصوتي الذي يطبع الأداء اللغوي بطابع معين. وعن طريق هذا التفاعل الحي ينبثق دور الإيقاع[4]".

وهو ما أشار إليه إبراهيم أنيس حين رأى أن وزن الشعر العربي لا يعتمد على الكم وحده، بل لابد من وجود نوع من الإيقاع يكون بمثابة عملية تعويض توفّق بين أشطر تكثر فيها أحرف المد وأخرى تقل فيها هذه الأحرف[5].

وهذا النوع لا يعتمد على موسيقى ظاهرة ومنضبطة، وإنما هو إيقاع داخلي غير ثابت، يتحول ويتغير وفق الحالة الشعورية التي تعتري مبدع النص. وهو إيقاع يحتاجه الوزن "حاجة الجسد للروح؛ لكي يتميز القالب بالقالب ويختلف الوزن عن الوزن من البحر نفسه بالإيقاع"[1].

---

(1) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، 171/1.

(2) البحراوي، سيد، الإيقاع في شعر السياب ، نواره للترجمة والنشر، ط1، 1996، ص27.

(3) الطرابلسي، محمد الهادي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص19 .

(4) الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار أفريقيا الشرق، بيروت لبنان، 2001، ص94.

(5) أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ص345 .

لذلك فإنّ تجريد أي نص شعري من إيقاعه الداخلي الذي يميزه من النصوص الأخرى أمر مرفوض؛ إذ لابد من إيقاع خاص داخل النص يسهم في تكوينه الجرس الصوتي والتكرار والتوازي والتجنيس وغيرها، ويصنعه الشاعر وفق تجربته وانفعاله العاطفي. فـ"الاعتقاد بوجود حالة إيقاعية واحدة ومستوى إيقاعي وحيد هو الوزن في مفهومه العروضي الخليلي المتداول، وهو وحده الذي ينتظم النص الشعري عموديا كان أو تفعيليا؛ اعتقاد يقضي بتحويل الإيقاع الشعري (الوزن) إلى قالب نمطي جاهز تصب فيه آلاف القصائد بمختلف المضامين الفكرية والنفسية والفنية، دون أدنى تمييز أو تميز بين تجربة وأخرى، أو بين لغة ولغة، أو بين مستوى وسواه. الأمر الذي يفرض في النظر النقدي فصلا تعسفيا ملحوظا بين شكل القصيدة ومحتواها [(2)]".

وإذا كانت كتب العروض تمثل الإرهاصات الأولى لدراسة الإيقاع الخارجي؛ فإن علوم البلاغة يمكن أن تكون كذلك بالنسبة للإيقاع الداخلي للنص الشعري. فقد لاحظ القدماء أن في النص الشعري إيقاعا آخر غير الوزن والقافية يكمن في اللفظة ذاتها، فحاولوا أن يتحسسوا هذا الإيقاع داخل النص، من خلال محاولتهم كشف مواطن الجمال فيه، حيث توصلوا إلى أن جمال النص الشعري يكمن في تناسقه وسلاسة ألفاظه، ولذلك اشترطوا في القول البليغ أن يكون بعيدا من سوء الصنعة، بريئا من التعقيد وسوء التقسيم، وفساد التفسير، وقبح الاستعارة والتطبيق، وفساد النسج والسبك[(3)]. و"يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف[(4)]".

—

=

(1) الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص117.

(2) المرجع نفسه، ص116.

(3) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ص69.

(4) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر ص126 .

فقوَّة الشعر وسلاسته وجماله وجرس أصواته تكمن عند القدماء في تلاحم الأجزاء واعتدالها وانسجامها في جسد النص كله، بحيث لا يتفاضل أوله عن آخره. كما تكمن عندهم أيضا في جودة الرصف والسبك وحسن النسج. وهذه النظرة "تحمل في طياتها النظام الإيقاعي الذي يقوم على التلاؤم والتناسب والانسجام"[1]. فإذا ما خلت ألفاظ النص الشعري من التنافر وجاءت سلسة سهلة، وأضحت عباراته متعادلة متساوية في بنية واحدة، سينتج عن هذا النص حتما "إيقاع فني خاص هو سر هذا الإحساس المبهم بالنشوة"[2].

ثم إنّ شدة اهتمام النقاد القدماء بالصوت واللفظة والعبارة، جعلهم لا يكتفون بالإشارة الدالة واللمحة العابرة في توضيح موطن جمال هذه العناصر، فبعد أن بيّنوا سمات الحسن والقبح في الكلام ؛ فصّلوا كل ذلك في كتب مختصة مستقلة تبحث عن سر الجمال في القول، متخذين من القرآن الكريم، ثم كلام العرب وأشعارهم، شواهد دالة يستأنسون بها. فتوصّلوا من خلال هذه الشواهد إلى العديد من فنون القول الجمالية ذات الطابع الإيقاعي، التي جمعت تحت مسمّى علم البديع.

وهم وإن لم يصلوا إلى حقيقة الإيقاع الداخلي وأثره في بناء الخطاب الشعري؛ إلا أنهم قد بذلوا جهدا كبيرا في اكتشاف عناصر هذا الإيقاع ومكوناته. وقد جمع قدامة بن جعفر الكثير منها في قوله:" وأحسن البلاغة: الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق النظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي"[3].

---

(1) حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب سوريا، ط1، 1997، ص97.

(2) سويف، مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف، مصر ط4، 1981 ص16.

(3) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، جواهر الألفاظ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت، ط1 1979، ص3.

وهذه الإشارات لمواطن الحسن والجمال، وما قام عليها من دراسات مفصّلة؛ يمكن أن تكون من الإرهاصات الأولى لنشأة الإيقاع الداخلي في القصيدة. ومن ثمَّ، يصبح للبنية الإيقاعية المتناوَلَة حديثا في النقد الأدبي جذور تاريخية تنبع من التراث النقدي والبلاغي.

إلاَّ أنَّ هذه الدراسات البديعيَّة التي قام بها القدماء من أجل تحسس الإيقاع الداخلي في القصيدة؛ ظلّت قاصرة عن إدراك المعنى الحقيقي المقصود من فنونها، لذا طبعت بطابع تزييني تحسيني صرف، وأصبح علم البديع الذي يضم هذه الفنون يعرف عندهم بأنه:" علم تعرف به وجوه تحسين الكلام. وهي وجوه تزيد القول حسنا وطلاوة وتقبلا"[1].

فهم لم يلتفتوا "إلى فاعلية المكوّن الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة، وأثر ذلك في جماليات الشعر"[2]. وإنما كان جلُّ اهتمامهم منصبًّا على ما تعطيه اللفظة من جرس صوتي، دون أن يربطوا هذا الجرس الصوتي بالمعنى المقصود، أو بالحالة الشعورية لمبدع النص.

وإذا كان القدماء لم يتعرضوا للجانب الدلالي في دراساتهم الصوتية؛ فذلك لأنهم لم يعتادوا دراسة النص كبنية واحدة متشابكة من أول بيت إلى آخر بيت فيه، حتى يتهيّأ لهم استنباط هذه الدلالة. والدليل على ذلك أن وجود التضمين في القصيدة هو في نظرهم من عيوب الشعر؛ لأن ذلك يؤدِّي إلى عدم استقلالية البيت بذاته، ورضوخه لغيره في إبراز المعنى المراد. وربما هذه الاستقلالية التي ينشدونها دائما في دراساتهم هي ذاتها التي جعلتهم يدرسون موسيقى الشعر عن طريق عِلْمين مستقلَّيْن هما علم العروض وعلم البديع، دون ربط هذين العلمين برؤية واحدة، يكون الهدف منها تناول إيقاع النص الشعري كوحدة متشابكة تشمل جميع أجزاء النص.

---

(1) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، تلخيص المفتاح (في المعاني والبيان والبديع)، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1 2002 ، ص173 .

(2) سلوم، تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية سوريا، ط1 1983 ، ص37 .

أما نظرة المحدثين إلى الإيقاع الداخلي، فكانت أكثر وعيا وأوسع أفقا من نظرة القدماء له، فهم أولا يعدُّون الإيقاع الداخلي مكملا للإيقاع الخارجي، ومتسما بنفس خصائصه "في الشمولية والاتساع والتلون، وهو يختلف عنه في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي. وإن كان لا يهملها، بل هو يخصِّبها بالمداخلة بينها وبين مستويات إيقاعية أخرى أكثر اتصالا ببنى النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام"[1].

وهم . أيضا. يرون أن هذه العناصر الصوتية تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة ارتباطا وثيقا بمضمون الفن، وبعاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الإيقاعات."فالفن العظيم يستخدم كل الطرق ليصهر وليوحد بين الصوت والمضمون، بين الإيقاع والوجدان، إنه يعمد إلى الحركة التناغمية واللحنية بكاملها ليعبر عن المضمون بكامله وليجسد العواطف تجسيدا تاما"[2]. ومن ثمَّ، "لا يبقى الشعر زخرفا جميلا، وإنما يتحول إلى تلوين داخلي عميق يستثار بالكلمة والصورة والإيقاع"[3].

وبهذا المعنى الواسع لمفهوم الإيقاع الداخلي يمكن الكشف عن عدد كبير من المستويات الإيقاعية المستترة، منها ما له طابع صوتي، مثل إيقاع الحروف ومجموعاتها الصوتية، وإيقاع حركات المد الداخلية المتصلة بنظام التقفية في النص. ومنها ما له غير الطابع الصوتي كالصورة والتراكيب اللغوية[4].

فالنقد الحديث لم ينظر إلى العناصر المكونة للجرس الصوتي نظرة تحسينية فقط، وإنما هي عنده من اختيارات الشاعر المقصودة التي أراد توظيفها في التعبير عن تجربته الشعرية، فهي

---

(1) الهاشمي، علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص55 .

(2) نافع،عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء الأردن ط1 1985 ص60 .

(3) الرباعي،عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري(دراسة في النظرية والتطبيق)، دار جرير،اربد عمان، ط1 2009، ص9.

(4) الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص55، 56 .

ليست مجرد أصوات عادية جوفاء، بل هي غنية بالقيم التعبيرية التي بإمكان الشاعر أن يستغلها، فهي من أركان بناء الخطاب الشعري، وليست فقط زخارف تزيينية يقصد بها تحسين الكلام.

كما أنَّ لهذه العناصر المتفاعلة داخل النص قيمة دلاليّة تكمن في التفريق بين إيقاع القصائد التي نظمت على بحر شعري واحد، فهي وإن اتفقت ظاهريًّا لا يمكن أنْ تتفق في تنظيم العناصر الصوتية الداخلية؛ لأن ذلك له ارتباط كبير بحالة المبدع النفسية. وتبعا لذلك، فقد يختلف إيقاع الأبيات في القصيدة الواحدة، تبعا لاختلاف الحالة الشعورية والموقف النفسي في كل منها.

وإذا كان الإيقاع الداخلي لا يظهر ظهور الإيقاع الخارجي، فقد جاء الباحثون بوجهات نظر مختلفة في محاولة منهم لتحديد موطنه داخل النص. فقد رأى شوقي ضيف أن هذه الموسيقى الخفية "تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام"[(1)]. ويرى أن الإيقاع الداخلي "يقوم على معرفة الشاعر بخواص الألفاظ وطاقاتها الصوتية، بحيث تصبح قصيدته وكأنها عقود متناسقة من درر الألفاظ"[(2)].

كما أشار أكثر من باحث إلى الجرس اللفظي، الذي يُعَدُّ عنصرا مُهمًّا من عناصر الإيقاع الداخلي، يقول محمد مندور:" والبحث الحديث قد أصبح اليوم يرى للألفاظ قيمة ذاتية إيجابية من حيث ما يوحي به جرس حروفها من إحساس يعزز المعنى المعبر عنه"[(3)].

---

(1) ضيف، شوقي ، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، ص97 .

(2) ضيف، شوقي ، في التراث والشعر واللغة ص139 .

(3) مندور، محمد ، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر القاهرة، ص179 .

ومنهم من يحصر هذا الإيقاع في التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات، وفي التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها، وفي التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد، وفي التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها[1].

يبقى جانب آخر يخص الإيقاع الداخلي في القصيدة، وهو النظام النبري[2]، حيث تباينت وجهات النظر حول صلاحيَّته في الشعر العربي، من منطلق أن هناك أنظمة تناسب بعض اللغات، ولا تناسب لغات أخرى. ومن ثمَّ، أشار إبراهيم أنيس إلى عدم أساسية النبر في اللغة العربية بحجّة أنه "ليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء"[3]. فدراسة النبرة في اللغة العربية . كما يرى بعض الباحثين أيضا . غير مهمة؛ إذ لا تقوم النبرة . حسب قوله . بدور تمييزي بين الأصوات العربية[4].

وأخيرا، إنَّ دائرة الإيقاع الشعري أوسع من أنْ تُحصر في جهة معينة، فهي تضم العروض المقيس القابل للعد، وأيضا السمات الأخرى التي ليست قابلة للعد ولا للقياس[5]، مثل فنون البديع.

الإيقاع الشعري في بعده النفسي :

---

(1) العيد، يمنى، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3 1985، ص98 .

(2) جعله الدكتور بكار من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية. ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص198 .

(3) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1987، ص171 .

(4) الزيدي، توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،الدار العربية للكتاب، ص60 .

(5) بنيس، محمد ، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، 182/1، 183.

بما أنَّ حقيقة الشعر تتمثل في التعبير عن التموّجات الغامضة الهاربة في النفس، فالتجربة الشعرية غالبا ما تكون وليد الصراع بين الواقع والمثال[1]. وبما أنّ العلاقات التي يدور فيها الشعر هي علاقات وجدانية داخلية[2]، لذا لا يمكن عزل الإيقاع الشعري عن المضمون الداخلي.

فالبنية الإيقاعية تكمن أهميتها بما تحمله من مشاعر عميقة، وانفعالات متوتّرة، تجول في نفس الشاعر زمن تجربته الشعريّة. فقيمتها إذن تكمن بعد التجربة وليس قبلها.

كما أن نجاح القصيدة أو فشلها لا يترتب على اختيار الأصوات ذات الجرس الموسيقي أو الوزن المتميّز، بقدر ما يكون في قوة التجربة وصدق الانفعال، فهو الذي يحيل قوى النفس إلى قوة خالقة، يوغل بها في العمق، ويصل بينها وبين الحقيقة بالذاتية والمعاناة.[3] ووفقا لهذا التصوّر، لم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تغازل الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق[4]. ومن هنا، ينبغي ألا نفكر بالإيقاع كما نفكر بالكلمات ذاتها أو بنقرات الطبل، فالوزن ليس في التحفيز؛ بل هو في استجابتنا[5].

لذلك، فإنّ للحالة الانفعالية قيمة كبيرة في تكوّن إيقاع القصيدة وتنوّعها، ففي جانب الإيقاع الداخلي تشارك هذه الحالة في اختيار الحروف وتشكلها، وترتيب الألفاظ والعبارات وطريقة تضامّها. فلا ينشأ هذا النوع من الإيقاع إلاَّ وفق اختيارات الشاعر الخاضعة لحالته النفسية، "فالقصائد ذات الوزن الواحد لها طابع مشترك يتمثل في وقع هذا الوزن في صورته المجردة، ولكنها

---

(1) الحاوي، إيليا ، في النقد والأدب، مقدمات جماليَّة عامة (مقطوعات من العصر الإسلامي والأموي)، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط4 1979، ص34، 35 .

(2) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري ص89 .

(3) الحاوي، إيليا، في النقد والأدب، ص21.

(4) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) المكتبة الأكاديمية، ط5 1994، ص55-58 .

(5) ريتشاردز، آ. أي . ، مبادئ النقد الأدبي، ت: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 2002، ص134 .

بعد ذلك تختلف في النغمات كما وكيفا"[1]. والشاعر عبر القالب الوزني يستطيع أن يعبر عن أحاسيس ومشاعر مختلفة تعترك في ذهنه من خلال طريقة صياغته للألفاظ وأسلوبه في نسجها، فلكلٍّ "بحر قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصبغة التي يريد بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص"[2]. ومن خلال هذه الكلمات والعبارات، يتحدد نوع الإيقاع في القصيدة، "فقد يكون الإيقاع هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة، أو الحزن أو الكآبة، وقد يكون متعثرا حادا يوحي باضطراب النفس، بل قد يبدأ البيت بإيقاع هادئ مطمئن ثم لا يلبث أن تثور ثائرته فيصير مفاجئا حادا صاعدا"[3].

أما في جانب الإيقاع الخارجي، فالانفعال العاطفي قد يكون له بصمة واضحة في أجزاء التفعيلة المكوِّنة للوزن الشعري، مما يؤدِّي إلى انزياح هذه التفعيلة عن أصلها بالنقص أو الزيادة حسب انفعالات الشاعر، فـ" وحدة الإيقاع في تغيرٍ في نفس التجربة الشعرية على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس[4].

ويبدو أنَّ هذه العلاقة الوطيدة بين الإيقاع والانفعال؛ جعلت بعض النقاد يتصوّر أنَّ هناك علاقة ما بين الوزن العروضي وطبيعة الشاعر الانفعالية في كلّ غرض شعري، فقد رأى إبراهيم أنيس أنّ لحالة الغضب بحرها الخاص، ولحالة الفرح بحراً آخر مختلفًا، وحالة الجد يختلف بحرها عن حالة الهزل. ويرى أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قال الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. وقد احتجّ

(1) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص79 .

(2) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث ص475 .

(3) مفتاح، محمد، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، ط1 1982، ص38 .

(4) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث ، ص475 .

لرأيه هذا بندرة المجزوءات أيام الجاهليين، وكثرة النظم منها أيام العباسيين، حين شاعت مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون، وهو . عنده . مما تنفعل له نفوس الشعراء انفعالا شديدا[1].

ويبدو أن هذا الباحث ربط في تصوره بين الفرح والبحور الخفيفة المجزوءة، وبين الحزن والبحور الثقيلة الطويلة، من منطلق أن غمرة الفرح خفيفة سريعة، وأن وطأة الحزن طويلة ثقيلة. فـ"عندما يتحفز الفنان لإبراز مشاعره.... فإنه يترجم بفنه عما في نفسه من وطأة الحزن وثقله، أو غمرة السرور وخفته. فينتخب من بين الإيقاعات ما هو أحرى أن يتلاءم مع ما يشعر به، ويستعمل الإيقاعات الخفيفة في المواضيع الخفيفة والإيقاعات الثقيلة في المواضيع الثقيلة"[2].

وهذا الرأي مبني على آراء سابقه، فقد أشار حازم القرطاجني إلى مثل هذا حين قال: "ولما كانت أغراض الشعر شتَّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير الشيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[3].

وعليه، فإن تعدد البحور الشعرية وتنوّعها وفق هذا السياق؛ إنما جاء نتيجة لتعدد المواقف النفسية، وما ينبثق عنها من انفعالات حزينة أو مفرحة.

وإذا كان هؤلاء النقاد قد ذهبوا بوجود علاقة ما بين الأوزان الشعرية والمواقف النفسية الذي يعيشها الشاعر، "فإن الاستقراء الحديث في قديم الشعر وجديده يلغي هذا، ويؤكد على حقيقة

---

(1) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص177، 178.

(2) العياشي، محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي ص317 .

(3) القرطاجني،أبو الحسن حازم ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3 بيروت1986، ص266 .

هي أن الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة[1]. فروح الشاعر الظاهرة في ألفاظه هي التي تحدد نوع الوزن. فالأوزان هي نغم النفس قبل أن تكون نغم الكلم، والشاعر قبل أن تتأصل فيه أنغام الأوزان تنتابه رجفات عاطفية، يهزه بعضها بعنف ويلمسه بعضها برقة. وليس الوزن الشعري غير اختراع نفسي عفوي، ونغماته المتنوعة إنما هي بنت الانفعال المتنوع[2].

ومن ثم، فقد يكون لمطلع القصيدة أثر كبير في اختيار الوزن، فالشاعر عندما يعيش تجربة صادقة ذات طابع انفعالي، وتثور في نفسه عاطفة جياشة ينتج عنها مظاهر جسمية، فإذا به مضطرب ثائر أو مبتهج طروب، وإذا لقلبه نبض خاص ولأنفاسه ترديد غريب، فإذا حاول أداء هذا الانفعال الظاهر على الأجساد باللغة، كان من الطبيعي أن تكون لغة ذات تقاسيم متزنة وعبارات مرددة هي هذه التفاعيل العروضية[3]. والشاعر في هذه الحالة لا يسعفه الوقت للتفكير في اختيار وزن معيّن كي ينظم عليه هذه العواطف الثائرة، وإنما كلماته الأولى المتدفقة الناتجة عن الانفعال هي التي تحدد وزن القصيدة. لذلك كان أفضل أبياتها بيتها الأول؛ لأنه هو الذي أوجد الوزن وفرضه على باقي أبيات القصيدة، فهو الانبثاق الأول، وهو بداية الكشف عن التجربة الشعورية للمبدع.

وعلى الرغم من أن الشاعر هو منشئ القصيدة ومبدعها؛ إلا أن مسار إيقاعها لا يتحدد بنفسية المبدع وانفعاله فقط، وإنَّما للمتلقي أيضا أثر كبير في تحديد هذا المسار الإيقاعي للقصيدة.

---

(1) المقالح عبد العزيز ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل ص115.

(2) حلواني، محمد خير، سحيم عبد بني الحسحاس ، دار الشرق العربي بيروت، ص224.

(3) الشايب، أحمد ، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7 1964، ص299 .

فالإيقاع "يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد"[1]. لذلك، فالإيقاع الصادر عن عاطفة صادقة له أثره المتنوِّع في المتلقي، بحيث نجد له "انفعالا في صورة الحزن حينا، والبهجة حينا آخر، والحماس أحيانا، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معا[2]".

وعندما ينظم الشاعر قصيدته، إنما يتوجه بها إلى الآخرين الذين قد يعيشون واقع المبدع نفسه أو يعايشونه. لذلك هم يتوقعون انفعالاته ويتصورونها ويدركون عواطفه ويتفاعلون معها حسب شعور كلِّ واحد منهم وموقفه من هذه العواطف. ولهذا، فإن الإيقاع وإن كان مصدره شعور المبدع وانفعاله؛ إلا أنَّ هذا لا يعني أن يتقبله المتلقي بنفس الشعور والانفعال، فإن لكل متلق شعوره الخاص به والمختلف عن غيره. ومن ثمَّ، تختلف إيقاعات النص وفق اختلاف المواقف النفسية للمبدع وانفعالاته، وأيضا وفق المواقف النفسية للمتلقين وانفعالاتهم. فالمتلقي يملك تكوينه الفكري والنفسي المختلف، لذلك تختلف أصداء الإيقاع من متلق لآخر[3].

ويترتّب على هذا إمَّا أن يكون مؤلّف القصيدة هو منشدها، فهو "حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تمتلكه في أثناء النظم، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره"[4]. أو أن ينشد غير المؤلّف قصيدة حديثة تعبَّر عن واقع يعيشه السامعون، فنحن "حين ننشد شعر القدماء فيندر أن نضع أنفسنا في ذلك الوضع النفساني الذي كان عليه الشاعر القديم في أثناء نظمه. ويؤدي هذا حتما إلى نقص التعبير أو التصوير في إنشادنا"[5] بسبب عجزنا عن

---

(1) سويف، مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) ، ص290 .

(2) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص14.

(3) حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص127 .

(4) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص176 .

(5) المرجع نفسه، ص176 .

التواصل مع سلوك المبدع ومواكبة انفعالاته وعواطفه. بخلاف ما إذا كان الواقع المعاش هو موضوع القصيدة ومحورها الذي تدور حوله، حيث يشاطر المتلقِّي الشاعر أفكاره وأهواءه.

وأخيرا، فإنَّ مكوّنات البنية الإيقاعية بقطبيها الخارجي والداخلي، وعلاقة هذه البنية بالبعد الانفعالي والصورة الشعرية، من حيث إنَّ "عملية تحويل الذات الشاعرة إلى موضوع يمكن أن يحتويها مصطلحان فنِّيَّان يتساندان ويتكاملان في بناء النص الشعري هما: الصورة والإيقاع[1]"؛ ستكون هي المحور الأساس لدراسة البناء الإيقاعي في ديوان (بشار بن برد)، من خلال ما ستتعرض له هذه الدراسة بالبحث والتفصيل في القادم من الفصول.

(1) الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، دار جرير، عمان، ط1 2009، ص35.

إيقاع الوزن الشعري:

توطئة:

لا شك في أهمية الوزن بالنسبة للشعر، فهو كما يقول ابن رشيق: "أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية"[1]. وهو كذلك ليس قالبا خارجيا جاهزا تصب فيه التجربة فقط، وإنما هو جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري ومن التجربة الشعورية للمبدع، إذ هو الروح التي تصيّر المادة الأدبية شعرا، بل حتى الصور والعواطف لا تصبح شعرية إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن. فالوزن بطبعه يزيد الصور حدة، ويلهب المشاعر ويعمق الأخيلة[2].

لذلك، حرص النقاد على أن يكون الشعر منظوما على أحد البحور الشعرية التي استنبطها الخليل بعد دراسته الاستقرائية للشعر القديم، حيث استطاع من خلال هذه الدراسة أن يوجد للقصيدة أنماطا إيقاعية مستقلة عن المحتوى الشعري، وتوصَّل إلى أن هذه الأنماط تقع في خمسة عشر بحراً، ثمّ أضاف إليها الأخفش بحرا آخر[3]، أطلق عليه اسم المتدارك.

ولشدة اهتمام النقاد بهذا العنصر الإيقاعي كرهوا أن تخرج القصائد في أوزانها عن أوزان الخليل، فقد عاب أبو هلال العسكري على الأصمعي اختياره قصيدة المرقش التي يقول فيها:

هل بالديار أن تجيب صممْ ** لو أن حيـًّا ناطقا كلـــــمْ

لاحتوائها على عدة عيوب من بينها عدم استقامة الوزن[4].

---

(1) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 134.

(2) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978 ، ص225 .

(3) عبد الجليل، حسني، موسيقى الشعر العربي(الأوزان والقوافي والفنون)، دار الوفاء،الإسكندرية، ط1، 2009، ص37.

(4) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين، ص11 .

ولعل هذا الاهتمام بالوزن يرجع إلى كونه يمثل الجانب الحسي الملموس الذي بواسطته نستطيع التفريق بين الشعر والنثر. لهذا، حرص الشعراء بعد اكتشاف العروض على نظم أشعارهم وفق قواعده وبحوره.

وهذه البحور الشعرية التي تمثل جميع أوزان الشعر العربي، لكل بحر منها نغمات مختلفة بحسب التفاعيل التي يتكوّن منها[1]. ومن ثمَّ، تنحصر مهمّة الوزن في ضبط المستوى الصوتي للحروف، مما يؤدي إلى تحول اللغة العادية إلى لغة فنية منظمة ذات إيقاع خاص.

كما أنّ اختلاف هذه التفاعيل في عدد حروفها ونوع مقاطعها يؤدي إلى اختلاف كل وزن عن الآخر، وهو أمر يساعد الشعراء في إظهار تجاربهم الشعرية بأساليب إيقاعية متنوعة.

تواتر الأوزان الشعرية في ديوان بشار:

مضى بشار ينظم في المشهور والمتداول من الأوزان التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي[2]، موظّفا تنوعها التام والمجزوء، وتنوع أعاريضها وأضربها، في نسج إيقاعات متلوّنة يؤسِّسُ عبرها ديوانه.

وتجنبا لأيِّ أحكام تقريبية حول الأوزان التي استعملها بشار يتم ضبطها من خلال جدولين يظهر فيهما تواتر البحور التامة والمجزوءة في ديوانه، ونسبة القصائد والمقطوعات فيهما بغية التعرّف على طول نفس الشاعر في كل بحر[1].

---

(1) تنحصر جميع التفاعيل العروضية في ثماني تفاعيل، ست منها سباعية، هي: مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات، متفاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن. واثنتين خماسية،هما: فاعلن، فعولن. ويُضاف إلى هذه الثمانية: مستفع لن، فاع لاتن. ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، كتاب العروض، تح: حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، ط1 2007، ص42. وعتيق، عبد العزيز، علم العروض والقافية، الآفاق العربيّة . القاهرة، ط1 2006، ص15.

(2) جعل محقق الديوان قصيدتين من قصائد الديوان على وزن المجتث التام (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن) مرتين، ينظر: 182/1، 8/3. وذكر أنَّ بشارا استعمله تاما على الشذوذ إذ لم يُسمَعْ عن العرب أنَّه استُعمِل تاما. في حين أنّ الأقرب فيهما أن تكونا على وزن المنسرح وليس على المجتث كما رأى المحقق؛ لوجود تفعيلة (مفعولاتُ) في وسط كلّ شطر من أشطر هذه القصائد.
كذلك جعل محقق الديوان بعض القصائد من السريع، ينظر: 216/1، 263، 239/3. في حين أنَّ الأقرب فيها أن تكون من المنسرح، لوجود تفعيلة (مفعولاتُ) في وسط الأشطر وليس في آخرها كما في السريع.

ت	البحر	القصائد	المقطوعات	المجموع
1	الطويل	46	14	60
2	البسيط	27	13	40
3	الكامل التام	20	7	27
4	الخفيف التام	22	4	26
5	الوافر التام	15	3	18
6	السريع	11	5	16
7	المنسرح	11	3	14
8	الرجز المشطور	7	0	7
9	الرمل التام	4	1	5
10	المتقارب	4	1	5
	المجموع	167	51	218

(1) هذا الجدول يخص الأجزاء الثلاثة الأولى فقط من ديوان بشار المنتهية بقافية الراء، وهو ما وصلنا منه، أما الجزء الرابع الذي جمعه محقق الديوان من أمهات الكتب اللغوية والأدبية وقام بضمه إليه فأكثره مقطوعات قصيرة ممَّا تناقله رواة الأدب وأبيات مقتطعة من قصائد مختلفة يصعب معها تحديد الغرض الشعري أو تحديد ما إذا كانت قصيدة أو مقطوعة، لذلك لا جدوى تذكر من حصرها في هذا الجدول. ونظرا لتفاوت شعر بشار من حيث الطول والقصر، وعلاقة ذلك بنوع البحور الشعرية والأغراض ؛ تم تقسيم شعره من منطلق إجرائي إلى مقطوعات تبدأ من بيتين إلى تسعة أبيات، وإلى قصائد تبدأ من عشرة أبيات فما فوق.

ت	البحر	القصائد	المقطوعات	المجموع
1	الهزج المجزوء	12	2	14
2	الكامل المجزوء	9	1	10
3	الخفيف المجزوء	4	1	5
4	الرمل المجزوء	4	0	4
5	الرجز المجزوء	2	1	3
6	الوافر المجزوء	0	1	1
	المجموع	31	6	37

وبالنظر في الجدولين السابقين يمكننا الوصول إلى عدّة حقائق تتلخّص في الآتي:

إمكانيّة تقسيم البحور التي استعملها بشار من حيث الكثرة والقلة إلى ثلاث مجموعات: بحور كثيرة الاستعمال وهي: الطويل والبسيط والكامل والخفيف، وبحور متوسطة الاستعمال وهي: الوافر والسريع والمنسرح والهزج والرجز، وبحور قليلة الاستعمال وهي: الرمل والمتقارب. في حين أنّ بعض البحور لم يستعملها مطلقا وهي: المجتث والمديد والمضارع والمقتضب والمتدارك. وهو ما يؤيده واقع الشعر العربي القديم خاصة فيما يتعلق بالمضارع والمقتضب، يقول إبراهيم أنيس: "إنك لو بحثت فيما روي لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين، لا تكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة"[1].

(1) أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص54 .

تواتر البحور عند بشار لا يبتعد كثيرا عن التواتر الشائع في الشعر الجاهلي والإسلامي؛ بل يكاد يتطابق معه، فقد تفوق بحر الطويل على غيره من البحور، ومن ثمّ، فهو يحتفظ بمكانته الرفيعة بين باقي البحور، وبنسبة عالية تصل إلى ما يقارب من ربع القصائد والمقطوعات[1]. يليه البسيط والكامل.

ولعلّ القدر المشترك بين هذه الأوزان الثلاثة "التي تمثّل أكثر المجموعات الإيقاعيّة دورانا، هو ما يسمها جميعا من كثرة المقاطع اللغويّة"[2].

التفوق الواضح للقصائد على المقطوعات، وهو ما يُظهر طول نفس بشار وتزاحم الأفكار والمعاني على ذهنه خاصة في قصائده الطوال، كمطوّلته التي قالها في مدح المهدي وولي عهده موسى[3]، وأرجوزته في مدح يزيد بن حاتم[4].

ميل بشار إلى الأوزان التامة دون المجزوءة، فقد تفوقت هذه الأوزان في جميع البحور المذكورة ما سوى بحر الرجز، وبحر الهزج الذي لا يأتي إلا مجزوءا.

وهذه النسبة الكبيرة للأوزان التامة تعود إلى ما تمتاز به من عمق إيقاعي هادئ ومتنوع، استطاع بشار أن يُعبِّر من خلاله عن صدق مشاعره وشدّة توتُّره وعمق انفعالاته، كما يظهر في هذه الأبيات التي قالها في (عبدة) أقرب حبائبه إلى قلبه[5]:

تَكلَّفَني من حبِّ (عَبدة) زفْـرَةٌ ** وفـي زفَراتِ الحـبِّ كَرْبٌ لِكارِبِ

وللحُبِّ حُمَّى تَعْتَرِيني بزفْـرَةٍ ** لهـا في عِظامِي نافِضٌ بعد صالِبِ

---

(1) خرج من هذا الحصر بعض القصائد والمقطوعات التي سبق أن تكررت، كما في ص276/1 ، 280/1 ، 180/2. كما خرج من هذا الحصر الأبيات اليتيمة (المفردة) كما في ص375/1، 71/2 .

(2) فتوح أحمد، محمد، شعر المتنبِّي (قراءة أخرى)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2009 ، ص142 .

(3) الديوان 2/ 193 .

(4) الديوان 3/ 161.

(5) الديوان 1/ 231. ومعنى "النافض": شدّة البرد قبل الحمى. و"الصالب": الرعدة التي تأخذ المحموم قبل الحمى. و"شرقت": احمرّت.

فويْلي من الحُمَّى وويلِي من الهوى ** لأيِّهِما أبْغِي دواءَ الطَّبائِبِ

لقد شَرِقَتْ عيني بعبدة غاديا ** ودبَّتْ لِقتْلِي من هواها عقارِبِي

فوالله ما أدري أبي من طِلابِها ** جُنُونٌ أم استحْدثْتُ إحدى العجائِبِ

إذا ذُكِرتْ دار الهوى بِمسامعي ** كما دارت الصَّهْباءُ في رأسِ شاربِ

هي الرُّوحُ من نفسي وللعينِ قُرَّةٌ ** فِداءٌ لها نفسي وعيني وحاجِبِي

ثمَّ إنَّ بشارا كان مواكبا لعصرٍ شاع فيه الغناء[1]، وهذه الأوزان التامة تعدّ مطلب الشعراء والمغنين، وهو ما يؤكده (إبراهيم عبد الرحمن) عبر كتاب الأغاني، فقد جاء فيه أن أكثر المقطوعات الشعرية التي حظيت بتلحين القدماء لها وغنائها؛ منظومة في البحور الطويلة التي تطول مدّاتها وتبطؤ نغماتها الموسيقية كما يصفها العروضيون[2].

ومن جهة أخرى فإن للتأثير الحضاري وشيوع الغناء أثره أيضا في استعمال بشار للبحور المجزوءة، خاصة في قصائده الانفعالية التي عادة ما تكون وليدة لحظتها، كقوله في (طِيبة)[3]:

ألا يا (طِيبَ) قد طِبْتِ ** وما طَيَّبَكِ الطِّيبُ

ولكنْ نَفَسٌ منكِ ** إذا ضَمَّكِ تقْرِيبُ

وثَغْرٌ بارِدٌ عذْبٌ ** جرى فيه الأعاجِيبُ

ووجْهٌ يُشْبِهُ البدْرَ ** عليهِ التَّاجُ معصُوبُ

(1) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، ط8 ، ص193. وهدارة، مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار العلوم العربية، بيروت لبنان ط1 1988، ص567 ، 568 .

(2) عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي(قضاياه الفنّيّة والموضوعيّة)، مكتبة الشباب، المنيرة، ص 362 . وينظر كذلك: الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، في كتابه الأغاني، 189/8 . 193 .

(3) الديوان 1/ 231.

وإذا نظرنا في أوزان البحور التامّة التي تفوَّقت على غيرها عند بشار نجد أنَّ أغلبها يعتمد على تكرار تفعيلتين بشكل متبادل، وهو ما أطلق عليه العروضيون البحور المركبة، كقوله:[1]

دَعنِي أَمُتْ/ بالهوى/ لا يَلْحَنِي/ لاحِ ** ليس المِشُو/قُ إلى الْ/أحبابِ كالصْ/صاحِي

فقد جاء إيقاع هذه القصيدة على بحر البسيط المتكون من تفعيلتين هما (مستفعلن/ فاعلن). ولعل انتشار مثل هذه البحور المركبة في شعر بشار يؤكد أنها أكثر إيقاعا، وأكبر فسحة في احتواء الدفقة الشعورية، وهو ما أشار إليه حازم القرطاجني واستحسنه حين قال: "وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له في المناسبة. وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب[2]." فما كان شطره قائما على تفعيلتين يتناوبان بالتساوي هو أحسن البحور وأكملها عند القرطاجني كالطويل والبسيط، ويليه في الحسن عنده ما كان شطره قائما على تفعيلتين تتفوق إحداهما على الأخرى في كثرة ورودها كالخفيف والسريع والمنسرح، وأدنى البحور ما كان قائما على تكرار تفعيلة واحدة كالكامل والمتقارب. ولهذا استحسن هذا الناقد بحري الطويل والبسيط، فهما عنده "عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع"[3].

ومن هنا، كان نفس بشار فيهما أطول، فهو عندما يمدح المهدي (الخليفة العباسي) بقصيدة على وزن الطويل يصل عدد أبياتها ثمانين بيتا[4]؛ لا شك في أنه وجد في تفاعيل هذا البحر متسعا للتعبير عن تجربته الشعرية وما يعتريها من توتر وانفعالات ومواقف على الصعيد العاطفي والاجتماعي والسياسي، فهو "بحر خضمّ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتسع

---

(1) الديوان 2/ 98 .

(2) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، ص267.

(3) المرجع نفسه، ص238 .

(4) الديوان 3/ 245. ويقصد بالغفر: الستر. ومعنى "تقفونا": تتبعنا. و "فعاله": عمله الحميد. و"ذكاء": من ذكت الريح: فاحت.

للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال"[1]. ومن ثمّ، أسهم إيقاع هذا البحر في تنوّع الأساليب التي تمهد للشاعر الانتقال من موقف إلى آخر ومن حالة شعورية إلى أخرى، لعل أهمها الأسلوب القصصي المعتمد على السرد والحوار، كما جاء في هذه القصيدة السالفة الذكر التي أحسن فيها بشار التخلّص والانتقال إلى مديح المهدي، حيث قال:

1. تجاللْتُ عن فِهْرٍ وعن جارَتَيْ فهرِ ** وودَّعتُ نُعْمى بالسَّلام وبالهجْرِ

2. وقالتْ سُلَيْمى فيك عنَّا تَثاقُلٌ ** مَحَلُّكَ ناءٍ والزِّيارةُ عنْ غفْرِ

3. أخي في الهوى مالي أراكَ هجرْتَنا ** وقد كنتَ تقْفُونا على العُسْرِ واليُسْرِ

لقد ابتدأ بشار قصيدته بهذه الحوارية التي أتاحها له إيقاع الطويل، فأجاد توجيهها لتتناسب مع مديحه للمهدي الذي نهاه عن التغزل بالنساء وملاحقتهنّ، وأمره بالتقوى وملازمة العفاف، فانصاع لذلك مع شدة شغفه بهنّ واشتياقه لهنّ.

حتى إذا تخلّص إلى المديح؛ أكّد ابتعاده عن ملاحقة المرأة مرة أخرى، وآثر اتجاه الخليفة، معتمدا في هذا التخلص أيضا على الأسلوب الحواري الذي يتيحه إيقاع هذا البحر، فقال:

44 . دعيني/ فإنِّي مُعْصِمٌ بمحمَّدٍ ** سَمِيِّ/ نبِيِّ الله والملِـــكِ الحُرِّ

45 . نشمُّ/ مع الرَّيْحانِ طِيباً فَعالَهُ ** ذَكاءً/ ونَرْجوهُ عِياضاً من القَطْرِ

فقد أعطى إيقاع الطويل بتفعيلته الخماسية (فعولن) المتكرِّرة في أول كل شطر مجالا للوقوف، ثم الاستمرار، مما أتاح لبشار السرد والحوار بكل أريحية وتدبّر.

كذلك يَظهر من الجدولين السابقين أن البحور الأكثر مقاطع جاءت في مقدمة التراتيب، كالطويل والكامل والبسيط والخفيف والوافر، وهذا يعود لأمرين: لتدفق إيقاع هذه البحور وتناسبها مع انفعالات الشاعر، وما يعتريها من قلق وصراع. وأيضا لشهرتها وتداولها بين الناس بعد أن استساغتها

(1) البستاني، سليمان، مقدمة إلياذة هوميروس، ط جديدة 1994، 91/1.

الأسماع وارتاحت إليها العقول، فهي الأرسخ في الذائقة العربية، واستعماله إياها يحقق النجاح لشعره، "فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقا مرسوما قد ألفه وتعود سماعه. فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزنا جديدا لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد"[1].

وبذلك يسير بشار على نهج فحول الشعراء الذين نظموا الشعر على أكثر الأوزان شهرة وتداولا واستعمالا، وهو ما أشار إليه المعرِّي حين جعل ضروب الطويل بأسرها، والضربين الأوَّلين من البسيط، وأوزان الوافر، والكامل الأول والكامل الثاني[2]، من الأوزان المتقدمة في الشعر[3]. وما تؤكده الدراسة الاستقرائية التي قام بها إبراهيم أنيس حول نسبة شيوع الأوزان العروضية في الشعر العربي في جميع عصوره، حيث وصل من خلال هذا الاستقراء إلى أنّ هذه البحور ظلت موفورة الحظ في كل العصور، يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس.[4]

علاقة الوزن العروضي بالغرض الشعري.

نظم بشار الشعر في مختلف الأغراض على مختلف الأوزان، كما يظهر من خلال هذا الجدول التوضيحي المتعلق بتوزيع الأغراض على البحور الشعرية:

غرض بحر	غزل	هجاء	مديح	فخر	حكم	عتاب	وصف	رثاء	اعتذار	زهد	المجموع

(1) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر ص188 .

(2) للطويل ثلاثة أضرب: الأول على وزن (مفاعيلن)، والثاني على (مفاعلن)، والثالث على (فعولن). والضربان الأولان من البسيط أحدهما على وزن (فَعِلُنْ)، والآخر على وزن (فَعْلُنْ). والكامل الأول: ما كان ضربه على وزن (مُتَفَاعِلُنْ). والكامل الثاني: ما كان ضربه على وزن (مُتَفَاعِلْ). ينظر: الخطيب التبريزي، أبو زكريَّاء يحي بن علي الشيباني، الكافي في العروض والقوافي، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت . لبنان، ط2 2008، ص20،19، و30، 31، و43، 44.

(3) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله، الفصول والغايات،1/ 212 .

(4) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر ص191، 192 .

طويل	27	13	44	14	3	0	2	0	1	0	0	60
بسيط	20	10	5	5	1	2	1	0	1	0	0	40
كامل	20	5	5	5	0	1	3	1	2	0	0	37
خفيف	25	2	4	4	0	0	0	0	0	0	0	31
وافر	10	3	1	1	2	0	1	0	0	2	0	19
سريع	8	3	4	4	0	0	1	0	0	0	0	16
منسرح	8	0	2	2	2	1	0	0	1	0	0	14
هزج	12	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	14
رجز	0	4	4	4	1	0	1	0	0	0	0	10
رمل	6	0	2	2	0	0	0	0	0	0	1	9
متقارب	3	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
المجموع	138	44	41	41	9	4	10	1	5	2	1	255

فقد توزعت الأوزان على جميع الأغراض، مما يؤكّد شاعريّة بشار ومقدرته العروضيّة، فـ"خير للشعر أن تختلف أبحره على أغراض ومعان كثيرة من أن تتفق على عدد محدد منها، لأنَّ الاختلاف يمنح فرصة كبرى للشعراء بحيث يكون في مقدورهم أن يُعبّروا بحريَّة وانطلاق"[1].

ومن ثمّ، فالوزن عند بشار لا يحدده غرض بعينه، وإنما يحدِّده انفعاله وموقفه النفسي لحظة إنجازه القصيدة، مستعينا بحسه المرهف وجودة قريحته فـ"القريحة الجيدة نقادة خبيرة إذا طرقت بابا

(1) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص279.

انفتح لها ملء رغبتها، فتقع على البحر والقافية، وهي لا تعلم من أين تأتّى لها أن تقع عليهما، وإنما هو الشعور الشعري يدفعها إلى حيث يجب أن تندفع. فالشاعر المجيد إذا تصور أمرا فإنما يتصور له ذلك الأمر على كماله، فتهيئ له السليقة جمال الشكل كما هيّأت له جمال المعنى، فيجتمع له إحكام التناسب بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[1]. ومن ثمَّ، فإن أي محاولة لمنطقة العمل الفني، وادعاء موسيقية معينة له، محاولة غير مجدية، وجدل لا يخدم الفن[2].

ومن خلال النظر في الجدول السابق يتبين أنَّ أهمَّ الأغراض التي تناولها بشار هي: الغزل والمديح والهجاء، ويتضح أنَّ أكثر دوران الشعر عنده في الغزل، فقد تفوق هذا الغرض على جميع الأغراض، واتسع لعشرة بحور كان الطويل في مقدمتها، يليه الخفيف، ثم البسيط والكامل.

ولعل هذا الانتشار المكثّف للغزل في أغلب البحور الشعرية عند بشار يرجع لعدة أسباب:

منها: طبيعة المجتمع في مطلع العصر العباسي الذي عاش فيه بشار، وما واكبه من انفتاح حضاري نتج عنه الكثير من الترف والمجون وانتشار للجواري بجميع أشكالهن[3].

ومنها: انتشار الغناء بتشجيع من الخلفاء والأمراء، يقول شوقي ضيف: "وكان للغناء في الناس لهذا العصر أثر أيّ أثر، فقد شُغلوا به أيّ شغل، وكأنّه نعيمهم من دنياهم الذي لا يؤثرون سواه"[4]. وقد ثبت أنّ أشعار الغزل والحب هي خير ما يُغنَّى عادة.

ومنها: طبيعة بشار ووضعه الصحي والاجتماعي فقد عاش فقيراً أعمى، حيث ترعرع في أحضان نساء بني عقيل دون أن يكون هناك أيّ تحفظ في مخالطته بسبب عماه، مما جعل الكثير من النساء يواعدنه ويزرنه ويجالسنه ويتبادلن الحديث معه ويتناشدن معه الأشعار[1].

---

(1) البستاني، سليمان، مقدمة إلياذة هوميروس، ص89 .

(2) عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص22 .

(3) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأوّل، ص56.

(4) المرجع نفسه، ص59 .

فضلا عن رغبة بشار الملحَّة في أن يعيش مع هؤلاء النسوة حياة طبيعية كباقي الرجال الأصحَّاء الذين يتنعّمون بهذه الحياة من خلالهنَّ، يقول عبد القادر الرباعي: "وإذا كان حبُّ المرأة يعني تحقيقا إنسانيًّا لخصوبة الحياة، وقيمة الاستمرار فيها عند الرّجل، فإنَّ هذا الشاعر الأعمى مدفوعٌ برغبة داخليَّة لأنْ يعِيش هذا الحب خيالا كان أم واقعا. وتلزِمُهُ مثل هذه الرَّغبة أن يتجاوز عالم الأبصار، وأن يواجه واقع العمى ليوجد له فيه أداة تعينه على تجريب العشق كما يجرّبه المبصرون[2]"؛ لذلك كان بشار كثيرا ما يعتمد على حواسه الأخرى في إذكاء جمرة الحبّ، كتوظيفه لحاسّة الأذن، متأثِّرًا بعذوبة الصوت التي تجعل الفؤاد يحنّ والقلب يهيم في رحاب العشق، وهو ما أشار إليه في إحدى قصائده التي يقول فيها[3]:

قالت عُقَيْلُ بنُ كعبٍ إذ تعلَّقَها ** قلْبِي فأضحى بهِ من حُبِّها أثرُ

أنَّى ولمْ ترها تصْبُو فقلتُ لهُمْ: ** إنَّ الفؤادَ يرى ما لا يرى البَصَرُ

كما يتضح من خلال الجدول السابق أنَّ غرض (الهجاء) يحلُّ ثانيا بين الأغراض الشعرية التي تناولها بشار، وقد جاءت أغلب القصائد والمقطوعات منه على الطويل والبسيط.

ثمّ يحلّ ثالثا غرض (المديح)، وجاءت أغلب القصائد والمقطوعات فيه من الطويل. وعلى الرغم من مجيء المديح ثالثا إلاَّ أنَّ طول نفس بشار فيه تفوق نفسه في الغزل والهجاء، لذلك جاءت أغلب مطوّلاته في هذا الغرض[4].

—

=

(1) أخبار بشار مع النساء كثيرة ومشهورة. ينظر: الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، مؤسسة جَمّال للطباعة والنشر، بيروت .لبنان، 3/ 155، 169، 171، 177.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، 180.

(3) الديوان 3/ 145.

(4) ينظر هذه القصائد الطوال ص245/3، 32/3، 299/1، 193/2، 208/2، 184/3، 169/1 .

وبذلك يكون بشار قد جمع بين أشهر أغراض الشعر. وهو أمر جدّ منطقي إذا ما أخذنا بالاعتبار الظروف المحاطة به، وهي: كثرة الجواري، والشعور بالنقص والهوان، والرَّهبة من الفقر والخوف من تقلبات الزمان. وهذه الأشياء تفرض عليه الغزل الذي هو أفضل الوسائل لاستقطاب المرأة، وتفرض عليه الهجاء ليدفع به كيد أعدائه الذين لا يرضون له إلا الوضاعة والمهانة، وتفرض عليه المديح الذي يُعدّ الوسيلة الوحيدة لشاعر عاجز يؤمّن من خلالها قوته وقوت عياله.

صور الأوزان العروضية في شعر بشار:

حدد العروضيون لكل بحر شعري وزنا خاصًّا ينسجم مع دائرته العروضية، كما جعلوا له شيئا من المرونة يستثمرها الشعراء من خلال تنوّع الأعاريض والأضرب في كل بحر[1].

وتبعا لذلك، يتم التعرف هنا على مدى استثمار بشار لهذه المعايير الممنوحة، وذلك من خلال النظر في أعاريض وأضرب أكثر البحور الشعريّة استعمالا عنده، وهي: الطويل والبسيط والكامل والخفيف والوافر والسريع والمنسرح.

بحر الطويل:

يُبنى هذا البحر في دائرته العروضية على ثمانية أجزاء (فعولن مفاعيلن) أربعَ مرَّاتٍ[2].

وقد وظّفه بشار بجميع إمكاناته، من خلال صوره الثلاث[1]، كما يظهر في الجدول الآتي:

---

(1) الضرب: اسم لآخر جزء في النصف الآخر من البيت. كما أن العروض: اسم لآخر جزء في النصف الأول من البيت. ينظر: الخطيب التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص17 .

(2) المرجع نفسه، ص19 .

البحر	العروض	الضرب	القصائد	المقطوعات	المجموع
الطويل	مفاعلن	مفاعيلن	7	3	10
	مفاعلن	مفاعلن	26	5	31
	مفاعلن	فعولن	13	6	19

حيث اتّسعت صور الطويل لمختلف أغراض الشعر[2]، فجاء من أمثلة الصورة الأولى (مفاعلن/مفاعيلن)، قول بشار مادحا:[3]

لعَمْري لقد أَجْدَى عليَّ ابْ/نُ بَرْمَكٍ ** وما كلُّ من كان الغِنى عِنْ/دَهُ يُجْدِي

حَلَبْتُ بِشعري راحَتَيْــهِ/ وقــد رَنَا ** سماحًا كما درَّ السَّحابُ/ على الرَّعْدِ

ومن أمثلة الصورة الثانية: (مفاعلن/مفاعلن)، قول بشار في هجاء رجل يُدْعى سهيل[4]:

لَعَمري لقد أزْرى سُهيْلٌ/ بصهْرِهِ ** وولاَّهُمُ في شَرْكِهِ غيـ/ـرُ صالِحِ

أزوَّجْتُمُ العِلْجَ اللَّئيمَ ابْ/نَ سالــمٍ ** وما زائنٌ زوَّجْتُمُــــوهُ/ بِفاضِحِ

وهذه الصورة هي أكثر صور الطويل استعمالا، وقد يعود سبب كثرتها إلى ما تمتاز به من سهولة في النظم، ومن قيمة إيقاعيّة نتيجة لوجود التوازن الحاصل فيها ما بين العروض والضرب.

ومن أمثلة الصورة الثالثة: (مفاعلن/فعولن)، قول بشار في الغزل[1]:

—

=

(1) وزن الصورة الأولى: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.
وزن الصورة الثانية: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن .
وزن الصورة الثالثة: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ** فعولن مفاعيلن فعولن فعولن.

(2) ينظر على سبيل المثال، الديوان: 1/ 150، 197، 214. 2/ 86، 104، 119. 3/ 12، 71، 122.

(3) الديوان 3/ 119. وقوله "أجدى عليّ": أعطاني. ومعنى "سماحا": بذل في العسر واليسر.

(4) الديوان 2/ 107.

ألا منْ لِمَطرُوبِ الفُؤادِ/ عَمِيدِ ** ومنْ لِسَقِيمٍ باتَ غيرَ/ مَعُودِ

بِأُمِّ سعيدٍ جَفْـوَةٌ عنْ/ لِقائِـــهِ ** وإنْ كانتِ البلْوى بِأُمِّ/ سَعِيـدِ

بحر البسيط:

على الرغم من حلول بحر البسيط عند بشار ثانيا بعد الطويل، إلا أنّه عند بعض النقاد يفوق الطويل رقة وجزالة[2]. ويبنى البسيط في دائرته العروضية على ثمانية أجزاء: (مستفعلن فاعلن) أربع مرات[3].

وقد استعمله بشار في صورتين[4]، كما يتّضح في هذا الجدول:

البحر	العروض	الضرب	القصائد	المقطوعات	المجموع
البسيط	فَعِلُنْ	فَعِلُن	11	3	14
	فَعِلُنْ	فعْلُنْ	16	10	26

وقد جاء من أمثلة الصورة الأولى (فعِلُنْ/ فعِلُن)، قول بشار في مدح أحد الأمراء[5]:

إنَّ الأمِيرَ جزاهُ اللهُ صا/لِحَةً ** في كُلِّ صالِحَةٍ أمسى لهُ /أثرُ

ومن أمثلة الصورة الثانية (فعِلُن/فَعْلُنْ)، وهي الأكثر استعمالا، قول بشار متغزلاً[6]:

يا طِيبَ عَبْدَة ويلي منكَ يا/ طِيبِي ** قَطَّعْتَ قلبي بشوقٍ غَيْرَ تَعْ/تِيب

—

=

(1) الديوان 2/ 115.

(2) البستاني، سليمان، مقدمة إلياذة هوميروس 91/1.

(3) الخطيب التبريزي، يحي بن على ، الكافي في العروض والقوافي ص30 .

(4) وزن الصورة الأولى: مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ ** مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ
وزن الصورة الثانية: مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ ** مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ.

(5) الديوان 3/ 159. وينظر كذلك الديوان: 1/ 254، 369 . 2/ 138، 220. 3/ 69، 119، 145.

(6) الديوان 1/ 221 . وينظر كذلك الديوان: 1/ 174، 233. 2/ 55، 208. 3/ 91، 141.

قلْ للتي نفْسُها نفسي وما/ شَعَرتْ ** مُنِّي عليَّ بِنومٍ منكِ مو/هــوبِ

بحر الكامل:

وهو كما وصفه بعض النقاد من "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخما جليلا مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا عذبا مع صلصلة كصلصلة الأجراس[1]".

ويبنى الكامل في دائرته العروضية على ستة أجزاء:(مُتَفَاعِلُنْ) ستَّ مرّات[2]، واستعمله بشار بنوعيه التام والمجزوء من خلال عدّة صور تتوضح من خلال هذا الجدول:

البحر	العروض	الضرب	القصائد	المقطوعات	المجموع
الكامل التام	مُتَفاعِلُنْ	مُتَفاعِلُنْ	5	1	6
	مُتَفاعِلُنْ	متفاعلْ	7	5	12
	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ	6	1	7
	فَعِلُنْ	فَعْلُنْ	2	0	2
الكامل المجزوء	مُتَفاعِلُنْ	متفاعلاتُنْ	8	0	8
	مُتَفاعِلُنْ	متفاعلانْ	0	1	1
	مُتَفاعِلُنْ	متفاعلن	1	0	1

(1) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (في النظم العربي)، 1/ 264 .

(2) الخطيب التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص43.

حيث استعمل بشار أربع صور من الكامل التام[1]، جاءت كالآتي: الصورة الأولى (متفاعلُن/متَفاعلُنْ)، ومن أمثلتها قول بشار في الرثاء[2]:

إنَّ التي كانت هوا/كَ فأصبحتْ ** تحْتَ السَّفائفِ في الثَّرى الْ/مُتلَبِّدِ

والصورة الثانية (متفاعلُن/متَفاعلْ) وهي الأكثر استعمالا ومن أمثلتها، قول بشار[3]:

طالَ المقامُ على تَنَجْ/جُزِ حـاجةٍ ** عندَ الإمـامِ وقد ذكر/تُ إيابي

فجرتْ دُمُوعي من تَذَكْ/كُرِ ما مضى ** وكـأنَّ قلْبِي في جَنا/حِ عُقابِ

والصورة الثالثة (فعِلُن/فعِلُنْ)، وكان جلّ ما جاء من هذه الصورة في الغزل، كما في قصيدته التي يقول في مطلعها[4]:

يا عَبْدَ ضاقَ بِحُبِّكُمْ/ جَلَدي ** وهَواكُمُ صَدْعٌ على/ كَبِدِي

والصورة الرابعة (فعِلُن/فَعْلُنْ) ولم تتسع عنده إلاّ للغزل، كقوله في (عبدة):[5]

لو كنتِ يا عَبَّادَ صادِقةً ** بالحُبِّ قارب أمرُكُم أمرِي

وما يخص مجزوء الكامل فقد استعمله بشار من خلال ثلاث صور[6]، وكان أكثر نظمه على الصورة الأولى(متفاعلن/متفاعلاتن)[1]، فقد صاغ بشار أجمل قصائده وأشهرها عليها، وربما استحسنها

---

(1) وزن الصورة الأولى: متفاعلن متفاعلن متَفاعلُن ** متفاعلن متفاعلن متَفاعلُن
الصورة الثانية : متفاعلن متفاعلن متفاعلن ** متفاعلن متفاعلن متَفاعلْ
الصورة الثالثة : متفاعلن متفاعلن فَعِلُنْ ** متفاعلن متفاعلن فعِلُنْ
الصورة الرابعة: متفاعلن متفاعلن فَعِلُنْ ** متفاعلن متفاعلن فَعْلُن.

(2) الديوان 3/ 112. ينظر كذلك الديوان: 1/ 191، 299، 387. 2/ 224.

(3) الديوان 1/ 186. ينظر كذلك الديوان: 1/ 384، 241، 388. 2/ 85، 122، 228. 3/ 66، 106، 264.

(4) الديوان 3/ 29. ينظر كذلك الديوان: 1/ 200، 243، 275. 2/ 72. 3/ 64.

(5) الديوان 3/ 203 .

(6) وزن الصورة الأولى: متَفاعلُن متَفاعلُن ** متفاعلن متَفاعلاتن .
وزن الصورة الثانية: متَفاعلُن متَفاعلُنْ ** متفاعلن متفاعلان .
وزن الصورة الثالثة: متَفاعلُن متَفاعلُن ** متفاعلن متَفاعلُن .

بشار لطول مساحتها الإيقاعية في آخر تفعيلاتها، مما يتيح له التعبير بشكل أوضح عن همومه مستغلا في ذلك بعض الأساليب التي تنسجم مع تكوين هذه التفعيلة، كالاستفهام والنفي، كما في قوله متحسرا بعد أن نهاه المهدي عن التغزل بالنساء أو التعرض لهنّ:[2]

ويشوقني/ بيت الحبيـ ** ـبِ إذا غدو/ت، وأين بيتهْ

قام الخليـ/فة دونـه ** فصبرت عن/ه وما قليتهْ

ونهانيَ الْ/ملك الهما ** م عن النسا/ء وما عصيتهْ

ولم يستعمل بشار الصورة الثانية والثالثة إلاّ من خلال مقطوعة واحدة في الثانية، وقصيدة واحدة في الثالثة، وكلاهما في الغزل[3].

بحر الخفيف:

يبنى الخفيف في دائرته العروضية على ستة أجزاء(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مرتين[4].

وجاء استعمال بشار لهذا البحر في صورتين، أحدهما للخفيف التام والأخرى للمجزوء، وهو ما يظهر من خلال الجدول الآتي:

البحر	العروض	الضرب	القصائد	المقطوعات	المجموع

—

=

(1) ينظر على سبيل المثال، الديوان: 1/ 194. 2/ 37، 44، 153، 171. 3/ 47، 113.

(2) الديوان 2/ 20 . ومعنى "قليته": أبغضته وهجرته.

(3) ينظر الديوان، 1/ 198 ، 371 .

(4) الخطيب التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص77 .

الخفيف التام	فاعلاتن	فاعلاتن	22	4	26
الخفيف المجزوء	فاعلاتن	مستفعلن	4	1	5

حيث لم يستعمل بشار من صور هذا البحر إلا صورته الأولى من كل نوع[1]، وكان أغلب ما جاء من هاتين الصورتين في الغزل. وهذا الأمر يؤكد قوة العلاقة بين الغزل والتحضّر وارتباطهما ببحر الخفيف، فقد أشار النقاد إلى أنّ هذا البحر يكثر استعماله في البيئات المتحضّرة، لذلك انتشر بين شعراء ربيعة والحيرة دون شعراء مضر[2]. فليس غريبا على بشار إذن وهو الذي "رقّقت الحضارة حسَّه وفتحت له في الغزل أبوابا من المعاني والصور"[3] أن ينظم جلّ غزليَّاته على هذا البحر. ومن أمثلة الصورة الأولى (فاعلاتن/فاعلاتن) قوله **متغزلا** :[4]

نورَ عيني تركتِ قلْ/بي جَنَاحَا ** يوم فارَقْتِنِـــي فحزْ/نَ ونـــاحَا

جَوْهَرَ الدُّرِّ لـــمْ أنَلْ/كِ ولو نِلْ ** تُكِ كُنتِ الغِنى وكنْ/تِ الفلاحَا

ومن أمثلة الصورة الثانية (مستفعلن/مستفعلن) قوله في الشكاية من هجر (عبدة)[5]:

طال ليلي/ من حُبِّ مَنْ ** لا أراه/ مُقـارِبِـــي

وأغلب ما جاء من هذه الصورة عند بشار على (متفعلن)، كما في ضرب البيت السابق.

بحر الوافر:

ويبنى في دئرته العروضية على ستة أجزاء (مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن) مرتين[1]، وأكثر ما يستعمله بشار تاما، إذْ لم يأت مجزوءا إلا في مقطوعة واحدة ظنَّ محقق الديوان أنّها من الهزج[2]، وليست كذلك لوجود (مفاعلَتُن) فيها، وهي تفعيلة الوافر حين تسلم من زحاف العصب.

(1) وزن الصورة الأولى من الخفيف التام هي: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ** فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.
ووزن الصورة الأولى من الخفيف المجزوء هي: فاعلاتن مستفعلن ** فاعلاتن مستفعلن.
(2) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (في النظم العربي)،1/ 205 .
(3) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص217.
(4) الديوان 2/ 92. ينظر الديوان كذلك:1/ 132، 219، 295. 2/ 3، 35، 89، 101. 3/ 23، 88، 184، 211.
(5) الديوان 1/ 188. ينظر كذلك: 2/ 53، 92، 144، 151.

وقد تعود قلّة استعمال مجزوء الوافر إلى وجود بحر الهزج الذي يشبهه، بل يتطابق معه في حالة دخول زحاف العصب على تفاعيل الوافر.

وقد استعمل بشار الوافر التام في صورة واحدة فقط[3]، كما يظهر في هذا الجدول:

البحر	العروض	الضرب	القصائد	المقطوعات	المجموع
الوافر التام	فعولن	فعولن	15	3	18

وقد اتسعت هذه الصورة (فعولن/فعولن) لكثير من الأغراض، من ذلك قوله مفتخرا[4]:

سأُخْبِرُ فاخِرَ الأَعْرَا/ بِ عنِّي ** وعنه حين بارز لِلْ/فَخارِ

أنا ابنُ الأَكْرَمِينَ أباً/ وأمًّا ** تَنَازَعَني المرازِبُ من/ طَخارِ

بحر السريع:

ويبنى في دائرته العروضية على ستة أجزاء (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) مرّتين[5]، واستعمله بشار في أربع صور[6] كما يظهر في هذا الجدول:

البحر	العروض	الضرب	القصائد	المقطوعات	المجموع
السريع	فاعلن	فاعلانْ	1	2	3
	فاعلن	فاعلن	4	0	4

—

=

(1) الخطيب التبريزي ، يحي بن علي ، الكافي في العروض والقوافي، ص38.

(2) ينظر هامش الديوان 3/ 63.

(3) وزن هذه الصورة هو : مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن ** مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن .

(4) الديوان 3/ 208. ينظر كذلك الديوان: 1/ 126، 146، 225، 388. 2/ 5، 71، 107. 3/ 19، 52، 107 .

(5) الخطيب التبريزي ، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص68 .

(6) وزن الأولى: مستفعلن مستفعلن فاعلن ** مستفعلن مستفعلن فاعلانْ.

ووزن الثانية: مستفعلن مستفعلن فاعلن ** مستفعلن مستفعلن فاعلن.

ووزن الثالثة: مستفعلن مستفعلن فاعلن ** مستفعلن مستفعلن فعْلُنْ.

ووزن الرابعة: مستفعلن مستفعلن فاعلن ** مستفعلن مستفعلن فاعلاتُ .

	فاعلن	فَعْلُنْ	5	3	8
	فاعلن	فاعلاتُ	1	0	1

حيث جاءت ثلاث صور منها مستعملة من قبل الشعراء، ومقرّرة في كتب العروض، أما الصورة الرابعة (فاعلاتُ)، فقد خرج بها بشار عن العروض العربي، إذ هي لا تُعَدُّ من صور السريع عندهم[1].

وقد استعمل هذه الصورة في قصيدة واحدة، وابتدأها بقوله[2]:

مهْلا أخي لم تلْقَ ما قدْ لقِيتُ ** تكــادُ أنفاســي برو/حي تفُوتُ

في القولِ يأتِيكَ بيــانُ الفتــى ** والعيُّ ما أغناكَ عنْ/ه السُّكُوتُ

ومن أمثلة الصورة الأولى (فاعلن/فاعلان)، قصيدته التي يقول في مطلعها[3]:

يا ليْتَ لي قلبا بقلْ/بٍ يُثيبْ ** أو ليت لي حُبًّا بحُبْ/بِي يُنِيبْ

مَللتُ قلْبي لا يُمَلْ/لُ الْهوى ** يا طُولَ إغرامي بمن/ لا يُجِيبْ

ومن أمثلة الصورة الثانية (فاعلن/فاعلن)، قصيدته التي مطلعها[4]:

لله سلمى حُبُّها/ ناصِبُ ** وأنا لا زوجٌ ولا/ خاطِبُ

ومن أمثلة الصورة الثالثة (فاعلن/فعْلُنْ)، وهي الأكثر استعمالا، قصيدته التي مطلعها[5]:

قدْ لعِب الدَّهرُ على /هامتِي ** وذُقْتُ مُــرًّا بعــدَ حَلْــ/وَاءِ

---

(1) ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، كتاب العروض، ص83، والتبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص68 .

(2) الديوان 2/ 17.

(3) الديوان 1/ 374 . ينظر كذلك الديوان: 1/ 296. 2/ 25.

(4) الديوان 1/ 250 . ينظر كذلك الديوان: 1/ 169. 2/ 45، 125.

(5) الديوان 1/ 154. ينظر كذلك الديوان: 1/ 139، 150، 322، 382. 2/ 112. 3/ 92، 174.

بحر المنسرح:

يبنى في دائرته العروضية على ستة أجزاء (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) مرتين[1]، واستعمله بشار في صورة واحدة[2] ليس لها مثالٌ في قواعد العروض، كقصيدته التي أولها[3]:

يا صاحِبيَّ العشيَّ/ةَ احْتسِبَا ** جدَّ الهوى بالفتى و/ما لعِبَ

واللهِ واللهِ مـــا أ/نـــــام ولا ** أملِكُ عَيْنِي دُمُوعَ/هَا طَـرَبَا

فالمعروف عند العروضيين في المنسرح أن تكون عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربه مطويًّا (مفتعلن)[4]، لكنّ بشارا استعملها بعروض مطوية وضرب مطوي، وعمم ذلك في جميع القصيدة، وأيضا في جميع قصائده ومقطوعاته من هذا البحر جاءت على هذه الصورة.

وهذا مع كونه يُعَدُّ خروجا عن العروض العربي وانتهاكا لقواعده[5]، إلا أنه يسجّل أيضا اعتماد بشار في نظم قصائده على حسِّه الإيقاعي وأذنه الموسيقية لا غير.

كذاك اعتمد بشار في هذه الصورة الوحدة الإيقاعية (مفعلاتُ) التي تقع في حشو البيت بدلا عن (مفعولاتُ) في أغلب أبيات قصائده، ففي قصيدته التي يقول في أولها[6]:

قدْ لامني/ في خليلَ/ تي عمرُ ** واللومُ في/ غير كُنْهِ/هِ قَدَرُ

حلَّتْ الوحدة الإيقاعية البديلة(مفعلاتُ) محلّ الثابتة (مفعولاتُ) في جميع أبيات القصيدة إلاّ في مناسبة واحدة، وذلك في البيت الذي يقول:

واسْتَرْخَتِ الْ/كَفُّ لِلْغِ/زَالِ وقا ** لتْ أُلْهُ عنْ/نِي والدَّمْعُ/ مُنْحَدِرُ

---

(1) الخطيب التبريزي، يحي بن علي ، الكافي في العروض والقوافي، ص73.

(2) وزن هذه الصورة هو: مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن ** مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن.

(3) الديوان 1/ 340 . ينظر كذلك الديوان: 1/ 182، 216، 263، 277. 2/ 52، 114، 131. 3/8، 67، 106، 153، 181.

(4) ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، كتاب العروض، ص88 ، والتبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص73.

(5) ذكر إبراهيم أنيس أنَّه لا معنى لما يفترضه أهل العروض من أنَّ مفتعلن أصلها مستفعلن، لأنَّا لا نعلم شعرا صحيح النسبة قد انتهت أشطره في هذا البحر بوزن "مستفعلن"، ينظر: أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص95 .

(6) الديوان 3/ 153.

..... ** ..... مفعولات .....

وبالتالي يتحوّل البناء الوزني في المنسرح عند بشار إلى هذه الصورة:

(مستفعلن مفعلاتُ مفتعِلُنْ ** مستفعلن مفعلاتُ مفتعلن)

وكأنَّ بشارا قد استثقل إيقاع الصورة الأولى لهذا البحر، فأدخل الطي على عروضه ليوازن ما بين عروضه وضربه، كما أنقص في الصورة الثانية من أصوات (مفعولات) بسبب ثقل هذه التفعيلة الناتج عن توالي المقاطع الطويلة فيها وكثرتها، أو أنَّ السياق يتطلَّب ذلك.

ويتضح مما سبق أنَّ بشارا كان يميل دائما إلى تفضيل صورة بعينها في كلِّ بحر، ولعلَّ ما يسترعي الانتباه . إذا ما تم استثناء الصورة المفضّلة في الطويل (مفاعلن/ مفاعلن) . أنَّ هذه الصور التي يميل إليها بشار، وهي (فعْلُن) في البسيط، والسريع، و(متَفاعِلْ) في الكامل التام، تنتهي بمقطعين ثقيلين، وهذا يشير من جهة إلى ميل بشار إلى تسريع الإيقاع في نهاية كلِّ بيت، ومن جهة أخرى لما تحققه هذه الصور من إمكانيّة ورود القافية المردفة عليها، وهو ما لم يتهيّأ لغيرها من الصور. لذلك جاءت جميع قوافي هذه الصور المفضلة عند بشار مردفة.

ظاهرة التدوير في البحر الشعري عند بشار:

يتمثّل التدوير في الشعر العمودي "في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائيّة الجزئية في البيت ويُخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"[1]. ومن ثمَّ، يكتمل وزن الشطر بجزء من الكلمة. كما يتّضح من خلال الأبيات الآتية لبشار[2]:

تُحْسِنُ المَشْيَ في المنامِ ولا تُحْـ ** ـسِنُ يَقْظى مَشْيَ المُرِيبِ المُصَادِي

(1) الطرابلسي ، محمد الهادي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص85 .

(2) الديوان 2/ 130، 131 .

فاعذُرِينِـي يا أُمَّ بكـــرٍ فإنَّ الْـ ** حُبَّ في مَنْطِقِـــــي وعَيْنَيَّ بـــادِ

***

رِيقُ حُبَّـــى أحسُوهُ سبعـــةَ أيَّا ** مٍ شفـــاءً لقُرْحـةٍ بالفـــؤادِ

إنها مُنيتـي وحاجتـــيَ الكُـــبْـ ** ـرى ونفسي لو متَّعتنـي بزادِ

أشتهي قربها على العُسْرِ واليُسْـ ** ـرِ وعند الضِّيا ويوم التنادي

فقد اختلفت أساليب التدوير في هذه الأبيات وفق الكلمة التي يحصل بها، والحرف الذي يفصل بين الشطرين. حيث يقع التدوير أحيانا في منتصف الكلمة، وأحيانا عند (أل) التعريف، وأحيانا في الصوت الأخير منها. وأحيانا يقع في منتصف الحرف المضعّف، كقول بشار[1]:

ولقدْ حَلَفـتُ بربِّ مـكْ ** كَـةَ والمُحَلِّقَةِ السَّواجِـدْ

ما نالَ فضْل بني المُهَلْـ ** ـلَبِ مُنذُ كانوا جُودُ جائِدْ

وقد تناول النقاد قديما ظاهرة التدوير، كما أشاروا إلى المواقع التي يكثر فيها التدوير والمواقع التي يثقل فيها، يقول ابن رشيق: "والمداخَلُ من الأبيات: ما كان قسيمُهُ متّصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمّج أيضا، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليلٌ على القوَّة، إلاَّ أنَّه في غير الخفيف مستثقلٌ عند المطبوعين."[2]

وللتدوير في النقد الحديث "فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته"[3]، كما أن وظيفته الرئيسية تتمثّل "في

---

(1) الديوان 2/ 180.

(2) القيرواني، ابن رشيق، العمدة (في محاسن الشعر وآدابه ونقده) ، 1/ 177 .

(3) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر ص112.

إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحّد الإطار، البيت فيه محدود المدى، خفيف الوقع[1].

وبمطالعة الأبيات المدوّرة في ديوان بشار يتضح أولا أنَّ أغلب هذه الأبيات جاءت من البحر الخفيف التام[2]. كما يتضح أنّ الكثير منها جاء من البحور المجوزءة[3]، فقد تم ملاحظتها في مجزوء الكامل ومجزوء الهزج ومجزوء الخفيف. كما يتضح كذلك أن التدوير لم يظهر في العديد من البحور التامة كالطويل والبسيط والكامل التام والوافر والسريع، في حين لم يستعمل إلاَّ قليلا في المنسرح[4]، وفي بعض أبيات الرمل والمتقارب.

ولعلّ ورود التدوير بكثرة في وزن الخفيف لا يُعدّ ظاهرة في شعر بشار؛ بسبب كثرة وروده أيضا في هذا البحر عند أغلب شعراء العربية. وقد تباينت وجهات النظر بين النقاد في تعليل هذه الظاهرة، فتارة يرجعونها إلى ضيق الامتداد الزمني[5]للبحر، بحيث لا يمكنه استيعاب الدفقة الشعورية الكاملة، خاصة أن الشعراء قديما يحرصون على اكتمال المعنى في بيت واحد. ومن ثمّ كثر التدوير في البحور المجزوءة.

وتارة يرجعونها إلى بنية التفعيلة، فالتدوير يخفُّ ويكثر في كلِّ شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف، ويصبح ثقيلا ومنفِّرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد.[6]

---

(1) الطرابلسي، محمد الهادي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص86 .

(2) ينظر على سبيل المثال، الديوان: 1/132، 291، 366. 2/ 3، 92، 134، 190. 3/ 88، 211.

(3) ينظر على سبيل المثال، الديوان: 1/ 194، 188، . 2/ 12، 15، 19، 37، 53، 153، . 3/ 47، 113.

(4) ينظر على سبيل المثال، الديوان:1/ 182، 216، 263. 3/ 67، 181،153.

(5) عسران ، محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، 2006 ص352 .

(6) الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ص113.

وعلى الرغم من انتشار ظاهرة التدوير في أغلب الدواوين العربية، إلا أنَّ وجودها في ديوان بشار لا يخلو من خصوصيَّة تميِّزه من غيره، فمن خلال معاينة القصائد التي لحقها التدوير، يمكن الكشف عن أساليب بشار في استخدام هذه الظاهرة، كما يلي:

قد يقع التدوير عند بشار بشكل مكثَّف، بحيث يطغى على جميع أجزاء القصيدة، كما في القصيدة التي نظمها بشار على (الخفيف) في مدح سلم بن قتيبة، واستهلّها بقوله[1]:

بكِّرا صاحبيَّ قبل الهجِيرِ ** إنَّ ذاكَ النجاحَ في التبكيرِ

حيث استطاع بشار من خلال أسلوب التدوير أنْ يجعل من هذه القصيدة وحدة عضويّة متماسكة، تتَّسم بنسق عموديٍّ موحّد الشكل، سريع الإيقاع، جاء نتيجة لتفشِّي هذا الأسلوب في جميع مقاطعها، حيث لمْ يسلم من أبياتها سوى البيت الأوّل حرصا منه على التصريع، إضافة إلى بعض الأبيات المتناثرة هنا وهناك في جسد القصيدة.

ولعل كثافة الأبيات المدورة هنا تعود إلى كثافة المعاني المتدفقة في ذهن بشار، فالقصيدة اشتملت على عدّة مقاطع محورية في حياته، لعلّ أهمها تخلِّيه عن حياة الصِّبا والتصابي، هذه الحياة التي كانت ديدنه أيام شبابه، لذلك يصف هذا الأمر بشيء من الحزن والتحسّر، فيقول:

دَيْدَنِي ذاك فـي الدُّجُنَّةِ حتَّـى انْ ** جابَ عنِّي الصِّبـا طُلُـوع القَتِيرِ

ثُمَّ رثَّ الهـوى وراجَعَنـــي الحِـلْ ** مُ ورُدَّتْ عارِيَّـــةُ المُسْتَعِيـــــرِ

وتَرَكْتُ المُصابِيـــاتِ من الأشْ ** ياءِ صُـورًا يلْمَعْنَ أوْ غَيْرَ صُورِ

فشطر البيت الواحد هنا لا يسعف بشارا في التعبير عن موقفه النفسي والانفعالي، فيلجأ إلى التدوير حتى لا يقطع حبل الدفقة الشعوريّة المصاحبة للفكرة. ومن ثمّ، فقد استطاع بشار أنْ يجمع بهذا الأسلوب بين المحتوي الفكري، والعاطفة، والإيقاع، في انسجام تام.

(1) الديوان 3/ 184 .

وعندما ينتقل بشار إلى مديح (سلم)، فإنَّ كثافة مشاعره وأحاسيسه تزداد وتقوي، وأفكاره تتنوع وتزدحم، مما يضطره ذلك إلى الإسراع في سردها عن طريق التدوير، وذلك كما في قوله:

كُلُّهم يَصْـــدُقُ اللِّقـــاء ولا يُلْـــ ** فَى كسَلْمٍ في المأزِقِ المُسْتَجِـيرِ

مُسْلِمِيٌّ تَنْجَابُ عنْ وَجْــهِهِ الحَرْ ** بُ نَصِيــرًا كالهِبْــرِزِيِّ النَّصِيرِ

وأَتانِي مَسِيــرُ سَلْـــمٍ على النَّــا ** سِ أمِيرا فقلتُ خَيْـرُ أمِيـــــرِ

فالصفات الكثيرة التي يتحلّى بها هذا الممدوح، وما يحظى به من محبّة وتقدير في قلب بشار تسببت في تزاحم المعاني والأفكار في ذهن بشار فانهالت على لسانه فأسرع في سردها والتلفظ بها، الأمر الذي جعله لا يلتفت إلى حدود الشطر الواحد.

كما أنَّ سرعة تتابع الأحداث وتسلسلها في هذه القصيدة، قد تفرض على الشاعر جوًّا إيقاعيا موحَّدا يتَّصف بالسّرعة والتدفق، لذلك نراه يلتزم بفكرة التدوير في أغلب أبياتها، ففي هذه القصيدة التي تجاوز عدد أبياتها التسعين بيتا، يسرد فيها بشار الكثير من المواقف والانفعالات التي تبدأ بالفخر والغزل وذكر أيام الشباب، كقوله:

قدْ تَعَلَّـــلْتُ بالشَّبـــابِ وعُلِّلْ ** تُ ببيضٍ مثلِ البحازِجِ حُورِ

مُشْرِقاتِ الوجوه يسْحبْـنَ للّــهْ ** وِ عُيُـــونًا مَكْسُـورةً بِفُتُـــورِ

ثمّ التحوَّل إلى وصف رحلته الشَّاقَّة إلى الممدوح مع زميل له بات يطرد النوم عن وجهه مخافة أن يعوقه عن الوصول إلى الممدوح، وما يتبع ذلك من وصف الدابّة التي رحل عليها ومصاعب الطريق، إلى أنْ تنتهي القصيدة بالتّخلّص إلى ذكر هذا الممدوح.

وإذا كان بشار قد بنى جميع مقاطع القصيدة السابقة على التدوير، فقد يلجأ إلى توظيفه أحيانا في بعض مقاطع القصيدة دون الآخرى، حسب حالته النفسية وموقفه الانفعالي، وحسب قوة دفقاته الشعوريّة وامتدادها، كما جاء في قصيدة المديح التي استهلَّها بقوله[1]:

يا دارُ أقْوَتْ بالأجالِدْ ** بعد المسود بها وسائدْ

فقد استمرَّت أبياتها بدون تدوير إلى أن ورد ذِكْر (عبيدة) ومن معها من النساء في مجموعة من الأبيات المتلاحقة، وهي:

مُتهلِّــلاتٌ في العبيــ ** ـرِ وفــي الزَّبَرْجَدِ والفرائـدْ

لا يَرْعَوِينَ إلى المُــرِيـ ** ـبِ ولا يَنِينَ على المَراصِدِ

أيَّامَ عبـدة وسْطَـــهُنْ ** نَ كأنَّـــها أمُّ القــلائِـــدْ

فاشتدّ إيقاع القصيدة بذكرهنّ، وانتقل من البطء إلى السرعة، بفضل التدوير الذي اعتراها.

ثم يعود إيقاع القصيدة إلى بطئه الأول بسبب تلاشي التدوير وحلوله بشكل متناثر في أغلب أبياتها. ويستمرّ الحال على حاله حتى تقترب القصيدة من نهايتها، ويصل بشار إلى ذروة المديح بذكر آل المهلّب، فتعود سرعة الإيقاع إلى حدّتها من جديد، حيث يقول:

الفضلُ عنـد بنـــي المهلْــ ** لَـبِ فـي المَقاوِمِ والمَقاعـدْ

قــومٌ إذا جُحِـــدَ الرَّبِيـــ ** ـعُ فمـــا ربيعُـــهُمُ بِجاحِدْ

لا يبخلـون علـى القصِـــيْ ** ـيِ ويُنعمــون على المُسَانِدْ

ومُرفِّلِيـن علـــى العشِـــيـ ** ـرةِ في الحُلُومِ وفي الوَطائِدْ

ولقدْ حلَفــتُ بــربِّ مكْــ ** ـكَــةَ والمُحَلِّقَـةِ السَّواجـــدْ

ما نال فضْـلُ بني المـــهلْ ** لَبِ مُنـذُ كانُوا جـــودُ جائِدْ

(1) الديوان 2/ 171.

فالمعاني التي يصف بها بشار آل المهلّب أكبر من أن يحتويها شطر من البيت، لذلك جاءت الأشطر بشكل متلاحم، توحي بمدى تلهّف بشار وتشوقه إلى الحديث عن آل المهلّب.

وقد يأتي بشار بالتدوير على شكل لازمة تتكرر في القصيدة من حين إلى آخر، فيُحدث من خلالها شيئا من التغيير في إيقاع أبياتها، كما في قصيدته التي نظمها على المنسرح، وذكر فيها حكاية نهي الخليفة المهدي إياه عن مغازلة النّساء مرّة بعد أخرى، واستهلَّها بقوله[1]:

يا مالِكَ الناسِ في مَسِيـــرِهِمُ ** وفِي المقامِ المطِيرِ من رَهَبِهْ

لا تَخْشَ غَدرِي ولا مخالفتـي ** كلُّ امرئ راجِعٌ إلى حسَبِهْ

فقد ورد التدوير في هذه القصيدة على شكل أبيات متباعدة، فنجده أولا في بداية القصيدة من خلال قوله في المهدي:

ولستَ بالحازِمِ الجلِيلِ إذا اغْـ ** ترَّ ولا بالمُغْتَرِّ في نسبِـــــهْ

ثم يحلّ في منتصف القصيدة، حين يصل بشار إلى ذروة مديحه للمهدي، فيصفه بأنَّه مؤيَّد البيت فيما رسخ واستقرَّ من أصوله، وما تفرَّع من ذوي قرباه في العرب والعجم وهو قوله:

مُؤيَّدُ البيتِ والقرارةِ والثْـ ** ـثَلْعَةِ في عُجْمِهِ وفي عَرَبِهْ

ويختم القصيدة ببيت مدوّر يحمد الله فيه على اجتنابه اللهو، وعدم تعرّصه للكآبة، فيقول:

فالحمد لله لا أُساعِفُ بالْـ ** ـلَهْوِ ولا أنتهي بِمكتئِبِهْ

ومن ثمَّ، فإنَّ هذا البيت المدوّر . إضافة لما فيه من كسر لنمط الإيقاع . يعدّ بمثابة النقطة المحوريّة للفكرة التي حلَّ فيها، كما يمثِّل قمّة الدفقة الشعوريّة التي لا يكون بعدها إلا الهبوط.

ووفقا لما مرَّ، يمكن القول بأنَّ أسلوب بشار في تناول ظاهرة التدوير يقوم على التمسّك بالأصول التقليديّة للشعر العربي من جهة، ومن جهة ثانية يفسح للتجديد بحكم رقيّه العقلي[1].

(1) الديوان 1/ 182.

الدوائر الوزنية في البحر الشعري[2]:

لا خلاف في أنَّ ضابط الإيقاع في التراث العربي هو الوزن، ولذا حاول النقاد منذ أن وُضع علم العروض أن يجعلوا البحر الشعري حَكَما على الشعر، كما جعلوا لتفاعيل هذا البحر هوامش من الحرية تنضوي تحت مسمى (الزحافات والعلل)[3].

والعروضيون عندما اعتمدوا التفاعيل وحدةً إيقاعية يتألف من مجموعها البحر الشعري، ألَّفوا أجزاءها من الأسباب والأوتاد، ثم تسامحوا فأباحوا حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف، كما أباحوا تسكين الثاني المتحرك من السبب الثقيل، وربما إسقاطه.

ومن ثمّ، فإن معظم الزحافات تدخل تحت هاتين الإباحتين، حيث يندرج مثلا الخبن والطي والقبض والكف تحت الإباحة الأولى، وهي إسقاط ثاني السبب الخفيف. ويندرج الإضمار والعصب تحت الإباحة الثانية وهي تسكين ثاني السبب الثقيل[4].

وإذا تتبعنا رأي النقاد قديما وحديثا في أمر الزحاف، نجد أنَّ القدماء ينظرون إليه بحذر، فهو عندهم في الشعر "كالرخصة في الفقه لا يقدم عليه إلا فقيه"[5]. لذلك لا يقبلون منه إلا ما

—
=

(1) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأوَّل، ص207 .

(2) الدائرة الوزنية: مصطلح استعمله د.عبد القادر الرباعي في عدة كتب منها: الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص381،280، وجماليات المعنى الشعري ص90. ويعني به الشكل الإيقاعي الذي تتخذه تفعيلات البحر الواحد، في شطر البيت الواحد من القصيدة، على أساس أن الشطر هو محور البناء الموسيقي للقصيدة العربية.ينظر: هامش كتابه: جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، ط1، 2009، دار جرير، عمان . الأردن، ص90 .

(3) الرواشدة، سامح، مغاني النص(دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، دار الفارس، عمّان، ط1، 2006، ص172.

(4) الخبن هو: حذف الحرف الثاني الساكن. والطي هو: حذف الحرف الرابع الساكن. والقبض هو: حذف الحرف الخامس الساكن. والكف هو: هو حذف الحرف السابع الساكن. والإضمار هو: تسكين الحرف الثاني المتحرّك. والعصب هو: تسكين الحرف الخامس المتحرك. ينظر: ابن عبد ربه، أحمد بن محمد، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، ط3 1987، دار الكتب العلمية، 272/6 .

(5) القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة، 140/1.

"كان في بيت أو بيتين من القصيدة، من غير توال ولا اتساق ولا إفراط يخرجه عن الوزن"[1]. ويرون أنَّه راحة للنفس حين يكثر في التفعيلة السواكن[2].

أما نقاد العصر الحديث فكانت نظرتهم إلى الزحاف مختلفة، فقد ربط بعضهم هذه الظاهرة بالغناء، ورأى أنَّ العلَّة من وراء إباحة الزحاف في العروض هي أن "يعدّل الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها، وكأن هذه الزحافات خروق في الرتم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء"[3]. وبعضهم جعلها متعلقة بدفع الرتابة والملل، ومن ثمَّ يصبح هذا التحول في النمط الثابت "ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنيّة داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل أنماط النغم الكلّي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعا للرتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفن"[4].

وأرى أنَّ الزحاف في الوزن الشعري هو نتاج الانفعال النفسي الصادق، والصادر عن الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر تبعا لمراحل القصيدة. لذلك، هو خارج عن إرادة الشاعر، ولا يمكن تقنينه بشروط ثابتة أو حدود بعينها، كما يرى القدماء، ولا يمكن أيضا أن يأتي لمجرد غاية ما يتحصّلها الشاعر من وراء استعماله كما يرى المحدثون.

ومن ثمّ، فإنَّ المتحكّم في تعدد الدوائر الوزنيّة للبحر الواحد هو انفعال الشاعر الناتج عن تباين مواقفه. وإذا كانت البحور الشعرية تُبْنَى على صورة واحدة حسب دوائر الخليل؛ فإنَّ الشعراء بإمكانهم أن يستنبطوا من هذه الصورة العديد من الدوائر الوزنية في القصيدة الواحدة، كلاً حسب تجربته الشعرية وموقفه الانفعالي. إذ "لا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرّر ويعاد، بل كلّ موسيقى

---

(1) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، ص179 . والقيرواني ، ابن رشيق، العمدة، 1/ 150 .

(2) الفارابي، أبو نصر، كتاب الموسيقى الكبير، ص1089 .

(3) ضيف، شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف . مصر، ط7 1969، ص74.

(4) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص279 .

لشاعر هي موسيقى خاصّة به. وهل موسيقى البحتري كموسيقى ابن الرومي، أو موسيقى أبي تمام كموسيقى المتنبي (....) إنّهم يعزِفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيد، ومع ذلك لكلّ منهم موسيقاه وكأنّما ولِدت معه إذ تتجلى عند كلّ منهم في معرض نغمي جديد"[1].

وبالنظر في قصائد بشار ومقطوعاته التي نظمها على مختلف البحور، يتضح أنَّ الدوائر الوزنية[2] في كلٍّ منها تختلف عددا وتوزيعا، فقد تفرض عليه حالته الانفعاليّة أن يصل بدوائر القصيدة إلى ثماني دوائر أو أكثر وقد يكتفي بنصف هذا العدد، وقد تتساوى هذه الدوائر في العدد، لكنها تختلف وتتباين في التوزيع ودرجة الاهتمام بها. فالأفكار المشحونة بالانفعال العميق هي التي تكون وراء توزيع الدوائر الوزنيّة للبحر الذي نظمت عليه القصيدة[3].

ومن ثمَّ، سيتم النظر إلى هذه الدوائر وفق التباين العددي، والتباين في التوزيع، والتباين في درجة الاهتمام. وربط هذه الأمور بتباين مواقف الشاعر وانفعالاته في القصيدتين المختلفتين أو حتَّى في القصيدة الواحدة.

فمن خلال معاينة القصيدتين اللتين نظمهما بشار على (الطويل)، وجاءت إحداهما في مدح سَفِيح بن عمرو أحد الأبطال الشجعان، المبتدئة بقوله[4]:

خَلِيلَيَّ غُضَّا ساعةً وارحلا برْدا ** وزُورا فتًى يكْفِيكُما حســـــبًا إدَّا

وجاءت الأخرى في رثاء ابنه محمد على البحر نفسه، وبدأها بشار بقوله[5]:

أجارتنا لا تجْزَعِـــــي وأنِيبِـــــــي ** أتانِي من الموتِ المُطِلِّ نَصِيبِي

---

(1) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، ص52.

(2) بما أنَّ محور البناء الموسيقي في القصيدة العموديّة هو الشطر، لذلك يتم اعتماده هنا في تحديد أشكال الدوائر الوزنيّة.

(3) الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري(التشكيل والتأويل)، ص90 .

(4) الديوان 3/ 123 . والبرد: يطلق على أحد طرفي النهار الغداة أو العشي. و"إدا": الشيء المفظع.

(5) الديوان 1/ 278 .

نجد أنَّ أبيات القصيدة الأولى البالغ عددها (25) بيتا ترتدّ إلى ثماني دوائر وزنية جاء ترتيبها حسب تتابع ورودها في القصيدة على النحو التالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	2121	7 مرات
الثانية	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	4121	9 مرات
الثالثة	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	4321	6 مرات
الرابعة	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	4323	5 مرات
الخامسة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	4123	4 مرات
السادسة	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	2321	10 مرات
السابعة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن	2123	6 مرات
الثامنة	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن	2323	3 مرات
المجموع			50

بينما ارتدَّت أبيات القصيدة الثانية البالغ عددها (22) بيتا إلى ست دوائر وزنية فقط جاءت كالتالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فعول مفاعيلن فعول فعولن	1323	9 مرات
الثانية	فعولن مفاعيلن فعول فعولن	1321	14 مرة
الثالثة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	4123	3 مرات

الرابعة	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	4321	6 مرات
الخامسة	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	4323	8 مرات
السادسة	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	4121	4 مرات
المجموع			44

وبالمقارنة بين القصيدتين يتضح تفوق عدد الدوائر الوزنيّة في القصيدة الأولى (المديح) على القصيدة الثانية (الرثاء). وربما يرجع هذا إلى أنَّ المواقف في قصائد المديح أكثر اتساعا وتنوعا، وأن الانفعالات فيها أكثر تباينا من حيث الشّدّة والضعف، لذلك يحتاج بشار إلى مثل هذا العدد من الدوائر ليواكب بها هذه الانفعالات من مشهد إلى آخر، "وهذا طبيعي ما دام الانفعال الذي يأتي بالصورة ويدخلها في القصائد هو الذي يشكّل الأوزان الملائمة[1]".

أما في قصيدة الرثاء فربَّما لا يحتاج بشار في نظمها إلى دوائر أكثر من هذا العدد، لأنّ فكرة هذه القصيدة تتمحور حول موقف نفسي واحد هو الحزن الشديد على ابنه الميّت، فالرَّثاء "في الأصل عاطفة سلبيّة تحمل الإنسان على العكوف على النَّفس، والتفكير في شأنها[2]".

لذلك فإن الدوائر في هذه القصيدة جاءت أقل من الدوائر في القصيدة السابقة، فالموقف فيها يعيد نفسه والانفعالات هي نفسها، يكررها بشار ويلحّ في تكرارها لشدّة حزنه، حيث يبدأ هذه القصيدة بالحزن كما جاء في مطلعها، ويختمها بالحزن كما في قوله:

وما خيرُ عيْشٍ لا يزالُ مُفَجَّـعًا ** بِمَوْتِ نعِيــمٍ أو فِراقِ حبِيبِ

إذا شِئتُ راعتْنِي مُقِيمًا وظاعِنًا ** مَصــارِعُ شُبَّانٍ لَدَيَّ وشِيبِ

(1) الرباعي، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص288 .

(2) الشايب، أحمد، الأسلوب (دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة)، مكتبة النهضة المصريّةالقاهرة، ط7 1976، ص85.

ومثل هذا التباين بين عدد الدوائر الوزنية نجده أيضا في قصيدتين نظمهما بشار على الكامل، لكل قصيدة منهما ظروفها التي قيلت فيها، إحداهما قالها في الغزل والأخرى في الهجاء.

ففي قصيدة الغزل التي ابتدأها بقوله[1]:

خَفِّضْ على عَقِبِ الزَّمانِ العاقِبِ ** ليس النَّجاحُ مع الحريصِ النَّاصِبِ

نجد أبياتها البالغ عددها (24) بيتا ترتد إلى ست دوائر وزنيّة جاءت على النحو التالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	مستفعلن متفاعلن مستفعلن	212	17 مرة
الثانية	مستفعلن متفاعلن متفاعلن	112	12 مرة
الثالثة	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	111	8 مرات
الرابعة	متفاعلن مستفعلن متفاعلن	121	3 مرات
الخامسة	متفاعلن متفاعلن مستفعلن	211	7 مرات
السادسة	مستفعلن مستفعلن متفاعلن	122	مرة واحدة
المجموع			48

بينما في قصيدة الهجاء التي ابتدأها بقوله[2]:

يا عبدَ باهِلَةَ الذي يتوعَّدُ ** أعَلَيَّ تُبْرِقُ إذْ شَبِعْتَ وتُرْعِدُ

فإنَّ أبياتها البالغ عددها (29) بيتا ترتدّ إلى ثماني دوائر وزنية، جاءت على النحو التالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد

(1) الديوان 1/ 191.

(2) الديوان 1/ 224 .

الأولى	مستفعلن متفاعلن متفاعلن	112	9 مرات
الثانية	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	111	15 مرة
الثالثة	متفاعلن مستفعلن متفاعلن	121	7 مرات
الرابعة	مستفعلن متفاعلن مستفعلن	212	9 مرات
الخامسة	متفاعلن مستفعلن مستفعلن	221	مرتان
السادسة	متفاعلن متفاعلن مستفعلن	211	12 مرة
السابعة	مستفعلن مستفعلن مستفعلن	222	مرة واحدة
الثامنة	مستفعلن مستفعلن متفاعلن	122	ثلاث مرات
المجموع			58

يتضح من خلال الجدولين تفوق قصيدة الهجاء بدائرتين على قصيدة الغزل، مما يعني أنَّ بشارا في قصيدة الهجاء أكثر تنقلا بين الدوائر الوزنية منه في قصيدة الغزل، مما يوحي بأنّ الانفعال والتوتر في قصيدة الهجاء أشدُّ من قصيدة الغزل، وهو ما يؤيّده واقع القصيدة، حيث نلحظ قلق الشاعر وتحفّزه لقهر خصومه واضحا جليا من خلال هذا التكرار في بداية الأبيات:

يا عبد باهلة التي يتـوعَّدُ ** أعلَيَّ تُبرِقُ إذ شَبِعْتَ وتُرْعِدُ

يا عبد باهلة ابتُلِيتَ بحيَّةٍ ** فتركْـتَ طاعتَنا ورُحْتَ تُهَدِّدُ

بينما نجد في قصيدة الغزل شيئا من الاستقرار في الدوائر الوزنيّة، نتيجة لاستقرار نفسيّة الشاعر، ورضوخها للواقع، ويأسها من تحصيل المُبتغى، وهو ما يؤيّده واقع القصيدة بداية من مطلعها الداعي إلى اليأس والخنوع، ثمّ الدعوة إلى الكفِّ عن ملاحقة الحبيب واليأس من وصاله، كما جاء في قوله:

فاترك مشاغبةَ الحبيبِ إذا أبى ** ليس المُحِبُّ على الحبيب بشاغبِ

غلَبَتْكَ أمُّ محمَّـــــدٍ بدلالـــــها ** والمُلْــكُ يُمْهَدُ للأعَـزِّ الغالـــــبِ

إلى رفعه أيضا راية الاستسلام في آخر أبياتها، وهو قوله:

فارجِعْ كما رجعَ الكريمُ ولا تكن ** كمُقارِفٍ ذنبا وليس بتائـــبِ

وما يؤيّد تباين المواقف والانفعالات في القصيدتين؛ هذا الاختلاف في توزيع الدوائر الوزنية، فما كان منها متفوقا في قصيدة الغزل جاء متأخرا في قصيدة الهجاء، وما تقدم منها في قصيدة الهجاء تأخر في قصيدة الغزل، كما يظهر من خلال الجدول التالي:

الدوائر ورموز تفعيلاتها	ورودها في قصيدة الغزل	ورودها في قصيدة الهجاء
مستفعلن متفاعلن مستفعلن/212	1	4
مستفعلن متفاعلن متفاعلن/112	2	3
متفاعلن متفاعلن متفاعلن/111	3	1
متفاعلن متفاعلن مستفعلن/211	4	2
متفاعلن مستفعلن متفاعلن/121	5	5
مستفعلن مستفعلن متفاعلن/122	6	6

ولو نظرنا في وحدات هذه الدوائر لوجدنا أنَّ وحدات الدائرة الأولى في قصيدة الغزل يغلب عليها المقاطع الطويلة (–) (مستفعلن) التي توحي بالبطء، وبكبت المشاعر وانغلاقها. بينما وحدات الدائرة الأولى في قصيدة الهجاء يغلب عليها المقاطع القصيرة (ب) (متفاعلن) التي توحي

بالسرعة والانبساط، وأيضا بتحرر نفسية الشاعر ورغبتها في مقارعة الخصوم، إذ "كلَّما استعمل الشاعر مقاطع قصيرة كان أكثر حركة، وكلَّما زاد من المقاطع الطويلة (....) كان أبطأ"[1].

ولذلك، نرى بشارا يكثر من التفعيلات البطيئة المنضغطة والمضطربة التي تبدأ بمقطعين طويلين في قصيدة الغزل(مستفعلن)، بينما في قصيدة الهجاء يفضل الوحدات التي تبدأ بمقاطع قصيرة (متفاعلن) الموحية بالسرعة والصراخ والاندفاع والتدفّق.

ومن ثمَّ، يصبح للوزن أثر فعَّال في تصوير المواقف الانفعاليّة للشاعر. يقول الشايب: "الوزن ظاهرة طبيعيّة للعبارة مادامت تؤدِّي معنى انفعاليّا، فقد ثبت في علم النفس أنَّ الإنسان حين يمتلكه انفعال تبدو عليه ظاهرات جثمانيّة عمليّة، كاضطراب النّبض وضعف الحركة أو قوّتها، سرعة التنفّس أو بطئه (....)، فاللغة التي تصوّر هذا الانفعال لابدّ أنْ تكون موزونة"[2].

ولا يشترط اختلاف الموضوعات في تباين الدوائر العروضية، فقد تكون القصيدتان على البحر نفسه ويعالجان الموضوع نفسه، ومع هذا يختلفان في عدد الدوائر، كما في هاتين القصيدتين الغزليّتين اللتين نظمهما بشار على بحر البسيط.

إحداهما قصيدته البائيّة في (سُليمى)، البالغ عدد أبياتها (31) بيتا، القائل في مطلعها[3]:

يا صاحِبَيَّ أعِينانِي على طرَبِ ** قد آب ليلِي وليت الليلَ لم يؤبِ

والأخرى قصيدته الحائية في (الرباب)، البالغ عدد أبياتها (21) بيتا، القائل في مطلعها[4]:

دعْنِي أمُتْ بالهوى لا يَلْحَنِي لاح ** ليس المَشُوقُ إلى الأحباب كالصَّاحِي

---

(1) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة، 1969، ص 1/ 59، 60.

(2) الشايب، أحمد ، الأسلوب، ص66 .

(3) الديوان 1/ 287 .

(4) الديوان 2/ 98 . وقوله: "لا يلحني لاح": أي: لا تلحني أنت ولا غيرك، يقال: لحاه أي أكثر لومه وزجره.

حيث يتّضح أنَّ كلَّ قصيدة ترتدُّ إلى عدد معيَّن من الدوائر، فإذا كانت قصيدته البائية التي قالها في سليمى قد ارتدّت إلى أربع دوائر وزنية جاءت على النحو التالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	4141	21 مرة
الثانية	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	4123	13 مرة
الثالثة	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	4121	21 مرة
الرابعة	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن	4143	7 مرات
المجموع			62

فإنَّ قصيدته الحائيَّة التي قالها في الرباب ارتدَّت إلى ثماني دوائر وزنيَّة جاءت كالتالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل	5121	7 مرات
الثانية	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	4141	5 مرات
الثالثة	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن	4143	4 مرات
الرابعة	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	4121	7 مرات
الخامسة	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	4123	5 مرات
السادسة	مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل	5141	6 مرات
السابعة	متفعلن فعلن مستفعلن فاعل	5143	6 مرات
الثامنة	متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل	5123	مرتان

المجموع			42

وبما أنَّ أشطر أبيات القصيدة الأولى توزّعت على أربع دوائر فقط، فقد أسهم ذلك في زيادة عدد تكرار هذه الأشطر في كل دائرة حتى تجاوز العشرين مرة في بعضها، بينما في القصيدة الثانية توزّعت أشطر الأبيات على أكبر عدد من الدوائر مما أسهم في قلَّة تكرارها في كل دائرة.

وهذا الأمر يوحي باستقرار نفسيّة بشار ورضوخه في قصيدة الغزل الأولى، فقد تعب من ملاحقة حبيبته وأدرك أنَّ من يلازم النساء مُجْهَدٌ مُتْعَب، كما يظهر من خلال مطلع القصيدة الذي يقول فيه مخاطبا صاحبيه:

يا صاحِبَيَّ أعِينانِي على طَرَبِ ** قدْ آبَ لَيْلِي وليْتَ الليْلَ لمْ يؤُبِ

نَصِبْتُ والشَّوْقُ عنَّانِي ونصَّبنِي ** إلى سُليمى وراعِيهِنَّ في نصَبِ

وكما يظهر من خلال خاتمة القصيدة أيضا حين يؤكّد استسلامه ورضوخه للأمر الواقع فيقول:

قدْ غِبْتُ عنها فما رقَّـــتْ لِغَيْبَتِـنا ** وقد شهِـــدْتُ فلمْ تَشْهَـــدْ ولمْ تَغِبِ

أُمْسِي حَزِينًا وتُمْسِي في مَجاسِـدِها ** لا تَشْتَكِـي الحُبَّ في عظم ولا عَصَبِ

كأنَّها حَـــجَرٌ مِنْ بُعْـــدِ نائِـلِـــها ** شَطَّـــتْ عَلَـيَّ وإنْ نادَيْتُ لمْ تُجِـبِ

ولعل مما يزيد في ارتياح بشار وهدوئه في هذه القصيدة معرفته للأسباب التي جعلت حبيبته تصدّ عنه وتهجره، فلم يكن صدودها نتيجة كره لشخصه أو نتيجة عشقٍ آخر، وإنّما كان بسبب خوفها من أن يُشَهَّر بها، كما أخبرته وصرّحت له بذلك:

أنتَ المُشَهَّرُ في أهلِي وفِي نَفَرِي ** ودُونَـــكَ العـيْنُ من جارٍ ومُغْتَرِبِ

ولوْ أُطِيعُكَ في نفْسِي مُعالَجَـــةً ** أنْهَبْتُ عِرْضِي وما عرضي بِمُنتَهَبِ

كما يوحي تعدد الدوائر الوزنية في القصيدة الثانية بتوتُّر بشار وقلقله وشدَّة انفعاله، مقارنة بنفسيّته في القصيدة الأولى، فعدم استقرار هذه الدوائر إشارة إلى عدم استقرار في ذاته.

ولعلَّ مصدر هذا القلق وهذا الانفعال الذي صحب بشارا في هذه القصيدة هو نهي العذال له عن ملازمة امرأة أحبَّته وصارحته بحبِّها ودعته إليها، فهم يخوِّفونه الاستمرار في هذا الحبّ وهو لا ينفكّ عنها وعن حبِّها ولو كان الموت مصيره، كما يقول في مطلع القصيدة:

دعْنِي أمُتْ بالهَوى لا يَلْحَنِـي لاحِ ** ليس المَشُوقُ إلى الأحبابِ كالصَّاحِي

لوْ كُنْتَ تَطْرَبُ لم تُنكِرْ بُكا طَرِبٍ ** صَـــــبٍّ على نفسه بالشعر نـــوَّاحِ

فالصِّراع في هذه القصيدة قائم بين حبه لتلك المرأة التي اعترفت بحبها له، وبين لوم هؤلاء الأصحاب والعذال الذين يخوِّفونه هذا الحب ومجرّة الاستمرار فيه، كما يتبيَّن ذلك في قوله:

وكيف يُخْلِفُ مأمولٌ له شَـــرَفٌ ** مـــن بعدِ ما قال خيرا لامرئ ناحِ

يلُومني صاحِبِي فيها وقد فتحتْ ** إلـــى الصَّبابـــة لـــي بابا بمفتـاحِ

ولعلّنا نستطيع أن نتأكد من العلاقة القويَّة التي تربط بين تباين الدوائر الوزنية في القصيدتين وبين اختلاف المواقف والانفعالات فيهما، من خلال قصيدتين من بحر الخفيف التام جاءتا على القافية نفسها، وتناولتا موضوعا واحدا هو الغزل، ومحبوبة واحدة هي (حُبَّاء) العامرية، وبعدد الأبيات نفسها تقريبا، مع اختلاف في الروي. إحداهما بائيّة وصل عدد أبياتها إلى (20) بيتا، والأخرى تائيَّة وعدد أبياتها (19) بيتا.

وبمعاينة القصيدتين، يتَّضح أنَّ القصيدة البائيَّة التي ابتدأها بقوله[1]:

حَنَّ قلْبِي إلى غزالٍ ربِيبِ ** فاعترانـــي لِذاكَ كالتَّصْوِيبِ

قد ارتدَّتْ أبياتها إلى تسع دوائر جاءت على النحو التالي:

(1) الديوان 1/ 291 . و"ربيب": الذي يربى في البيت، أي غزال أنيس. و"التصويب": الانحدار . أي أصابه كالدوار.

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	141	8 مرات
الثانية	فاعلاتن متفعلن فعلاتن	341	11 مرة
الثالثة	فعلاتن متفعلن فعلاتن	343	3 مرات
الرابعة	فعلاتن متفعلن فاعلاتن	143	9 مرات
الخامسة	فاعلاتن مستفعلن فعلاتن	321	مرّة واحدة
السادسة	فاعلاتن متفعلن فالاتن	541	3 مرات
السابعة	فعلاتن مستفعلن فالاتن	523	مرتان
الثامنة	فعلاتن متفعلن فالاتن	543	مرتان
التاسعة	فعلاتن مستفعلن فاعلاتن	123	مرة واحدة
المجموع			40

بينما ارتدّت أبيات القصيدة التائيَّة التي كان مطلعها[1]:

قلْ لِحُبَّاءَ إنْ تعيشـــي فموتـــي ** سوف نرضى لكِ الذي قد رضِيتِ

إلى ثماني دوائر جاءت على النحو التالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	141	19 مرة
الثانية	فاعلاتن مستفعلن فعلاتن	321	مرة واحدة

(1) الديوان 2/ 3 .

الثالثة	فاعلاتن متفعلن فعلاتن	341	4 مرات
الرابعة	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	121	مرتان
الخامسة	فعلاتن متفعلن فاعلاتن	143	7 مرات
السادسة	فعلاتن مستفعلن فاعلاتن	123	3 مرات
السابعة	فعلاتن متفعلن فالاتن	543	مرة واحدة
الثامنة	فاعلاتن متفعلن فالاتن	541	مرة واحدة
المجموع			38

ومقارنة بين الدوائر في القصيدتين يتضح أن دوائر القصيدة التائيَّة أكثر استقرارا من البائية، حيث تتكرر الدائرة الأولى في هذه القصيدة (19) مرة، أي ما يعادل نصف أشطر القصيدة، وهو ما لم يحدث في القصيدة البائيّة التي لم تتكرر فيها الدائرة الأولى سوى (11) مرة. وهو ما يوحي بأنَّ نفسيَّة الشاعر أكثر استقرارا وهدوءا في القصيدة التائية منه في البائيّة.

والذي يؤكّد هذا الأمر أننا لو توسَّعنا قليلا في رصد الدوائر الوزنيّة وجعلناها على مستوى البيت، لتبيَّن أنَّ عدد الدوائر الوزنيَّة يصل إلى (16) دائرة وزنيّة في القصيدة (البائية)، بينما تتوقف الدوائر الوزنيّة في القصيدة (التائية) على مستوى البيت عند (10) دوائر فقط. فالدوائر في القصيدة الأولى نادرا ما تتكرر، فالشاعر فيها يتنقل من دائرة إلى أخرى بسرعة، مما يوحي بتوتره وانفعاله. أما في القصيدة الثانية فيكثر توقف الشاعر عند بعض الدوائر، كهذه الدائرة:

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن ** فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

فقد تكررت سبع مرات، فكانت في البيت الأول والرابع والسادس والعاشر والثاني عشر والثالث عشر والخامس عشر، مما يؤكد استقرار نفسيَّة الشاعر في هذه القصيدة.

كما يتضح أيضا من خلال الجدولين هذا التباين في تنظيم وتوزيع هذه الدوائر ودرجة الاهتمام بها، حيث يتضح أنَّ الدائرة الأكثر تكرارا في القصيدة البائيّة جاءت في المركز الثالث في القصيدة التائية، وأنَّ الأكثر تكرارا في القصيدة التائية جاءت في المركز الثالث في القصيدة البائية، فجاء توزيع أكثر الدوائر تكرارا في القصيدتين على النحو التالي:

الدائرة ورمزها	ورودها في القصيدة البائية	ورودها في القصيدة التائية
فاعلاتن متفعلن فعلاتن/341	11 مرة	4 مرات
فعلاتن متفعلن فاعلاتن/143	9 مرات	7 مرات
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن/141	8 مرات	19 مرة

ولو نظرنا إلى نوعيّة الوحدات (التفعيلات) التي تتألّف منها الدائرة المتفوقة في كل قصيدة، لوجدنا أنَّ وحدات الدائرة الأولى في القصيدة التائيّة (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن) أكثر توازنا وتناسقا من وحدات الدائرة الأولى في القصيدة البائيَّة (فاعلاتن متفعلن فعلاتن)، مما يؤكد أيضا أنَّ نفسيّة الشاعر في القصيدة التائية أكثر هدوءا وتماسكا واستقرارا منها في القصيدة البائية.

ولا شك في أنَّ هذا التباين بين الدوائر الوزنية في القصيدتين المتفقتين وزنا وقافية وكَمًّا وموضوعا، نجد ما يبرّره إذا عدنا إلى هاتين القصيدتين، ونظرنا إلى موقف بشار من محبوبته في كليهما. فهو في القصيدة البائية يعيش لحظات الحب في بداياتها، لذلك نراه ضعيف البنية، مشتت الذهن، يبحث عن حلول للوصول إلى غايته مهما كان شكل هذه الحلول، فقد تصل محاولاته إلى درجة التوسّل دون تدمّر أو يأس، كما يظهر ذلك في قوله:

فَصَبَـرْتُ الفُؤادَ حتى إذا طـــــا ** ل بـــي المُشْتَكَى وأعيا طبيبي

وجفانِي الصَّديقُ من يأْسِ أنْ أبْـ ** ـرأَ واعتــلَّ عائِدِي مِنْ نسِيبِي

جِئْتُ مُسْتَشْفِياً إليْــها لِما بِــي ** وشِفــاءُ المُحِبِّ عِند الحبِيـبِ

فاتَّقِي اللهَ يا حُبَيْـبَ وجُــودي ** بشفــاءٍ لعاشِـقٍ مكــروبِ

أما في قصيدته التائيّة فبشار يبدو زاهدا في حُبِّهِ، فما عاد يهمّه إن جادت بحبِّها (حبَّاء) أم لا، لقد أصبح يهتمّ بكرامته أكثر، فإمَّا حبّ متكافئ أو لا حبَّ مطلقا، كما يصوّر هذا في قوله:

إنْ تكونِــي غَنِيــتِ عنَّـا فإنَّا ** عنك أغنــى فيمِّمِي حيْـثُ شِيتِ

مَنْ يُرَجِّيكِ بعدَ بيـعِ مُحِــبٍّ ** كان يهْــوى بِجُـهْدِهِ ما هَوِيتِ

لمْ تَكُونِي لِتَصْلُحِــي لِــوِدادٍ ** لكريــمٍ كحُلَّــةِ العنكبُــوت

قدْ شَبِعْنا مِنْ وُدِّكِ المُرِّ طعما ** ورَوِيــنا إنْ كُنْــتِ مِنَّا رَوِيتِ

فموقف بشار في القصيدة الأولى يمثل البداية والرضوخ والغموض والانكسار والتردد والتوسّل والتشبّث والضياع والبحث عن القرار.

أما موقفه في القصيدة الثانية فهو يمثل الامتلاك والوضوح والكبرياء والرفض والاستقرار والوصول إلى القرار. لذلك نراه ينهي قصيدته الأولى بالإصرار والعزم على مواصلة التعلّق:

لو قدرنا على رُقى سحر (هارو ** ت) طلبنا الوصال بالتَّحْبِيبِ

ويختم قصيدته الثانية بالتمكّن والاستقلال ووضع الشروط:

أنتِ ياقُوتةٌ قدرْتُ عليها ** لا أحِبُّ الشَّرِيكَ في الياقُوتِ

ومن ثمّ، فإنَّ تباين الدوائر الوزنيَّة في القصيدتين جاء صدى وانعكاسا لهذا التباين والاختلاف في مواقف الشاعر الانفعاليَّة في القصيدتين.

وقد تتفق الدوائر الوزنية بين القصيدتين في العدد، لكنها تختلف في التوزيع ودرجة الاهتمام، فهذا التوزيع النوعي لا يمكن له أن يستقرّ على حاله في جميع القصائد، إذ لكلّ قصيدة

دوائرها الوزنية الخاصة بها؛ لأنَّه . كما تأكد سابقا . "في كل قصيدة طبيعة انفعاليّة خاصة أو حالة عاطفيّة متميّزة عن التي في غيرها"[1].

ولو رجعنا إلى قصيدة بشار الغزلية التي قالها في إحدى حبائبه، وكان مطلعها[2]:

لقدْ ذكَّرتني ليلةُ القدرِ مجلِسًا ** لثنتيْنِ من شِعْبٍ على غير مَوْعِدِ

وإلى قصيدته التي قالها مفتخرا بنصر مواليه وابتدأها متغزلا بقوله[3]:

تخلَّيْتُ من صفْراءَ لا بل تخَلَّتِ ** وكُنَّـا حلِيفَـــيْ خُلَّة فاضمــحلَّتِ

وكلاهما على بحر واحد هو (الطويل) وضرب واحد هو (مفاعلن)، لوجدنا أنَّ أبيات القصيدة الغزلية البالغ عددها (32) بيتا قد ارتدّت إلى أربع دوائر وزنية، جاءت كالتالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	4121	17 مرة
الثانية	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	4323	19 مرة
الثالثة	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	4321	10 مرات
الرابعة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	4123	18 مرة
المجموع			64

ولوجدنا أنَّ أبيات قصيدة الفخر البالغ عددها (29) بيتا قد ارتدّت أيضا إلى أربع دوائر وزنية جاءت على النحو التالي:

(1) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص283 .

(2) الديوان 2/ 147.

(3) الديوان 2/ 8 .

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	4121	22 مرة
الثانية	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	4321	16 مرة
الثالثة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	4123	11 مرة
الرابعة	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	4323	9 مرات
المجموع			58

وهذا الاتفاق في عدد الدوائر بين القصيدتين لا يعني الاتفاق في توزيعها على جسم القصيدة، فلكلٍّ من القصيدتين توزيع خاص بها، كما يُظهِرُ هذا الجدول:

الدوائر ورموز تفعيلاتها	ورودها في قصيدة الغزل	ورودها في قصيدة الفخر
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن/4323	1	4
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن/4123	2	3
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/4121	3	1
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن/4321	4	2

حيث يتّضح تبادل المراكز في ترتيب الدوائر بين القصيدتين، فالدائرة التي حلَّت أوَّلا في قصيدة الغزل جاءت رابعا في قصيدة الفخر، والتي حلَّت أولا في قصيدة الفخر جاءت ثالثا في قصيدة الغزل. وهذا الاختلاف في توزيع الدوائر له أسبابه الدافعة التي أسهمت في مثل هذا التنوع، إذ لو نظرنا إلى هذه الدوائر من حيث السرعة والبطء وربطنا ذلك بتوتر الشاعر وانفعاله لتبين أنَّ الدَّائرتين الأولى والثانية في قصيدة الغزل أسرع وتيرة من الدائرتين الأولى والثانية في قصيدة

الفخر، لاعتمادهما على الوحدة الإيقاعية التي يغلب عليها المقاطع القصيرة (فعول)؛ مما يعني أنَّ الشاعر أشدُّ انفعالا وأقوى توتّرا في قصيدة الغزل منه في قصيدة الفخر.

فبشار في قصيدة الغزل يصف لقاء عابرا بمحبوبته جاء بعد طول فراق ولوعة، وقد تحقق هذا اللقاء على الرغم من شدّة الخوف من فتنة الحساد وبطش الأقربين.

ولا شكَّ في أنَّ لقاء محفوفا بالرَّغبة والتَّشوق واللهفة إلى اللقاء، والخوف من أعين الرقباء؛ سيجعل الشاعر في عجلة من أمره يجبره على الإسراع في الحديث، فالمعاني التي يريد إيصالها إلى محبوبته كبيرة ومتعددة، واللقاء معرَّضٌ للزوال والانتهاء في أيِّ لحظة، لذلك انتهى زمن اللقاء بينهما ولم ينته حديثه معها، كما يقول:

فيا مجْلِساً لمْ نقضِ فيه لُبانَةً ** ويا ليلةً قد كُنْتُ عنها بِمقْعَدِ

ولعلّ موقف بشار في قصيدة الفخر يختلف عن هذا الموقف، فلا شيء يستدعي منه الإسراع في حديثه، فموقفه في هذه القصيدة يتطلّب التأنِّي والتريُّث، فهو حين يقول:

فمَنْ مُبْلِغٌ عنِّـــي قُرَيْشًا رِسالــةً ** وأفناءَ قيــسٍ حيثُ سارتْ وحلَّتِ

بِأنَّا تَدارَكْنا ضُبَيْعَـــــةَ بعـدما ** أغارتْ على أهْلِ الحِمى ثمَّ ولَّتِ

يصف معركة انتصر فيها مواليه بنو عامر، ومثل هذا الموقف يجعل المُخبر يتلذذ بما ينقله من أخبار تفرح الصديق وتسوء العدو، فيصبح ذلك مدعاة لأن يبطئ في حديثه. ومن هنا اتصفت أكثر الدوائر الوزنية تكرارا في قصيدة الفخر بالبطء.

ولعل ما يؤكد هذه السرعة في قصيدة الغزل والبطء في قصيدة الفخر ما نراه من تكرار لهذه الدوائر على مستوى إيقاع البيت، حيث نجد أنَّ أكثر الدوائر تكرارا في قصيدة الغزل هي:

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن ** فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فقد تكررت خمس مرات، نجدها في البيت الثالث والخامس والثامن والعاشر والتاسع عشر. وبالنظر في هذه الدائرة نجدها تحتوي على أكبر عدد من الوحدة الأيقاعية (فعول) التي من شأنها أن تسهم في إسراع حركة القصيدة. بينما نجد أنَّ أكثر الدوائر تكرارا في الفخر هي:

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن ** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

حيث تكررت أربع مرات، وذلك في البيت الثالث والسابع والثالث عشر والسابع عشر. ويتضح أنَّ هذه الدائرة تحتوي على أكبر عدد من الوحدات التي يغلب عليها المقاطع الطويلة (فعولن) التي من شأنها أن تسهم في إبطاء حركة القصيدة.

وما ينطبق على توزيع الدوائر الوزنية داخل القصيدتين ينطبق أيضا على توزيعها داخل مقاطع القصيدة الواحدة، فلكل مقطع من القصيدة حالته الانفعالية الخاصة به، مما يجعل دوائره الوزنية تختلف عن دوائر المقاطع الأخرى. فهذه الدوائر كغيرها من العناصر الإيقاعيّة "تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة ارتباطا وثيقا بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الإيقاعات"[1].

ونحن لو عدنا إلى قصيدة بشار التي نظمها على بحر الوافر بروي (الهمزة)، وجمع فيها بشار بين الهجاء وبين تعرّضه للنساء وبين نهي المهديّ له عن هذا التعرض، وابتدأها بقوله[2]:

تَجَهَّزْ طالَ فِي النَّصَبِ الثَّواءُ ** ومُنْتَظَرُ الثَّقِيـــلِ عَلَـــيَّ دَاءُ

ونظرنا فيها لوجدنا مجموع أبياتها البالغ عددها (32) بيتا ترتدّ بداية إلى أربع دوائر وزنيّة توزّعت على مشاهدها الثلاثة (الهجاء/النهي/التحدي)، كما يظهر عبر الجدولين الآتيين[3]:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد

(1) نافع، عبد الفتاح صالح، عضويّة الموسيقى في النَّص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985، ص60 .

(2) الديوان 1/ 126 .

(3) لم يدخل الشطر الثاني من البيت التاسع في هذا الحصر بسبب تعرضه للمحو.

الأولى	مفاعيلن مفاعلتن فعولن	312	24
الثانية	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	311	21
الثالثة	مفاعلتن مفاعيلن فعولن	321	10
الرابعة	مفاعيلن مفاعيلن فعولن	322	8

بالنظر في هذا الجدول نجد أنَّ أبيات القصيدة يغلب في مجموعها الدوائر المتكوّنة من الوحدات ذات المقاطع الكثيرة (مفاعلَتن). وهذا يعني أنَّ جوَّ القوّة والاندفاع والانبساط يخيّم على نفسيّة بشار وعاطفته، الأمر الذي جعله يطيل من زمن القصيدة.

ولو نظرنا في هذه الدوائر من خلال مشاهد القصيدة لرأينا أنها تكثر وتقل حسب كل مشهد، فالدوائر التي اشتمل عليها مشهد الهجاء مغايرة لمشهد النهي، ودوائر مشهد النهي لا يمكن أن تكون كدوائر مشهد التحدّي، فلكل مشهد دوائره الوزنيّة التي تعبّر عن فحواه، كالتالي[1]:

الدائرة ورمزها	مشهد الهجاء	مشهد النهي	مشهد التحدّي	مجموع التكرارات
الأولى/312	5	7	5	17
الثانية/311	4	5	7	16
الثالثة/321	4	1	2	7
الرابعة/322	3	3	2	8
مجموع الأشطار	16	16	16	48

(1) تمّ إجراء هذه المقارنة من خلال اختيار أوّل ثمانية أبيات من كلِّ مشهد.

فمن خلال النظر في هذا الجدول يتضح أنَّ كل مشهد من مشاهد القصيدة يشتمل على دوائر تختلف عن المشهد الآخر، حيث نجد أنَّ الدائرة الأولى (312) تكثر في مشهد النهي وتقل في مشهد التحدّي، والدائرة الثانية (311) تكثر في مشهد التحدِّي وتقل في مشهد الهجاء، أما الدائرة الثالثة (321) فتكثر في مشهد الهجاء وتقل في مشهد النهي، في حين الدائرة الرابعة (322) تكثر في مشهد النهي وتقل في مشهدي الهجاء والتحدي. ومن جهة أخرى نجد أنَّ التساوى واقع بين مشهدي الهجاء والنهي بتفوّق الدائرة الأولى في كل منهما (مع مراعاة الفارق العددي)، في حين تتفوق الدائرة الثانية منفردة في مشهد التحدِّي.

وإذا أتينا لنفسّر هذا التباين في ورود الدوائر نجد أنَّ له علاقة ما بتوتّر الشاعر وحالته النفسيّة المتباينة في كل مشهد، حيث إنَّ هذه الدوائر تتغيّر بتغيّر حالة الشاعر النفسيّة، فنحن إذا عدنا إلى واقع القصيدة يتّضح لنا أنَّ بشارا قد ابتدأ قصيدته بمقدّمة هجائيّة على غير عادة الشعراء، مما يوحي بتوتره وعدم ارتياحه، وهذا التوتّر انعكس على الوحدات الوزنيّة التي تكوّنت منها هذه المقدّمة، فجاءت سريعة ومضطربة بسبب ما اعترى أغلب تفاعيلها من نقص، كقوله:

قَضَيَتُ لُبانَةً ونَسَأْتُ أُخْـرَى ** وللحاجــاتِ وَرْدٌ وانْقِضــاءُ

على عَيْنَيْ أبِي أيُّوبَ مِنِّــي ** غِطاءٌ سَوْفَ يَنْكَشِفُ الغِطاءُ

جَفانِي إذْ نَزلْتُ عليـهِ ضَيْفًا ** وللضَّيْــفِ الكرامــةُ والحِبـاءُ

ولعلَّ سخطه على أبي أيُّوب ذكَّره بنهي المهدي له عن أحبِّ شيء لديه وهو ذكر النساء ومغازاتهنّ، فجاء بأبيات يذكر فيها هذا النّهي بشيء من الحسرة والتألّم، كقوله:

وأقْعَدَنِــي عــنِ الغُرِّ الغَوانِي ** وقــدْ نادَيْتُ لو سُمِعَ النِّداءُ

وَصِيَّــةُ مَــنْ أراهُ عَلَــيَّ ربًّا ** وعَــهْدٌ لا يَنــامُ بِهِ الوَفَاءُ

هَجَـرْتُ الآنساتِ وَهُنَّ عِندِي ** كمــاءِ العَيْنِ فقْدُهُـما سَواءُ

فانعكس ذلك أيضا على إيقاع هذه الأبيات، فجاءت قريبة من إيقاع مقدمته الهجائيّة، وهو ما يفسّر تفوّق الدائرة الأولى (312) في كل من المشهدين. وإذا نظرنا في مكوّنات هذه الدائرة نجدها تبدأ بالوحدة الإيقاعيّة (مفاعيلن) التي تتصف بالاضطراب والقلق لتوالي المقاطع الطويلة فيها (–)، وتتصف أيضا بسرعة الإيقاع لاعتمادها على أربعة مقاطع فقط، وهذا الاضطراب وهذه السرعة في الإيقاع توحي بما يعانيه الشاعر من توتّر وقلق في كل من المشهدين.

حتى إذا انتقلنا إلى مشهد التحدّي الذي يصرّ فيه بشار على تحدِّي الخليفة (المهدي) ومواصلة التعرّض للنساء، كما في قوله:

على الغَزَلَى ســلامُ الله منِّــي ** وإنْ صَنَعَ الخَليفــةُ ما يشــاءُ

فهذا حين تُبتُ من الجــوارِي ** ومِنْ راحٍ بِــهِ مِسْــكٌ وماءُ

وإنْ أكُ قدْ صحَوْتُ فرُبَّ يوْمٍ ** يَهُــزُّ الكأسُ رأسِي والغِناءُ

فإنَّ الدوائر الوزنية فيه تختلف عن المشهدين الأوَّلين، ففي هذا المشهد تتفوق الدائرة الثانية (311) المتكوّنة من الوحدة المتكررة (مفاعلَتن)، وهذه الوحدة تتصف بالاندفاع والقوّة بسبب تكرر المقاطع القصيرة فيها، وأيضا بالبطء الإيقاعي بسبب كثرة مقاطعها، وهو ما يتماشى مع جو المشهد، ومع نفسيّة الشاعر الراغبة في التعبير عن خواطره الطامحة، والرافضة للانكسار.

وختاما، يتضح من خلال المعاينة السابقة لكل النماذج أن الدوائر الوزنية تكثر في المواقف ذات الطابع الانفعالي الممتلئة بالكبت والتوتر، وتقل في المواقف النفسية المستقرّة. كما أنَّ هذه الدوائر لا تستقرّ على وثيرة واحدة وإنّما يتغيّر توزيعها من قصيدة لأخرى ومن مقطع لآخر، وذلك وفقا لحالات الشاعر النفسية ومواقفه الانفعالية. أي أنَّ هناك علاقة كبيرة بين الدوائر الوزنية المتباينة وبين الحالة الانفعالية المتقلّبة للشاعر وقت إنجاز القصيدة. ذلك أنَّ كلّ قصيدة هي عبارة

عن مجموعة من المواقف النفسية والتجارب الإنسانية التي مرّ بها الشاعر. وبتغيّر هذه المواقف وهذه التجارب يتغيّر نمطها الإيقاعي عن طريق تنوع دوائرها الوزنيّة. وبناء عليه، فإنَّ "تشكيل الدوائر الوزنية داخل القصيدة يعطينا إيقاعا بنائيّا (....) يتلاءم نوعيًّا مع طبيعة المعنى الداخلي للشاعر ويعمل بطريقة خفيّة على تسريب هذا المعنى إلى دواخلنا"[1].

تحوّل الوحدة الإيقاعية عن نمطها السائد[2].

إذا كانت الدوائر الوزنية تسهم في تغيّر نمط الإيقاع على مستوى الشطر أو البيت، فهناك أساليب أخرى يستعملها بشار لكسر النمط السائد في إيقاع القصيدة، تكمن في التحوّلات التي قد يحدثها من خلال بعض الوحدات الإيقاعية التي تأتي بشكل طارئ ومفاجئ، تبعا للموقف النفسي المصاحب، فيكسر بهذه التحوّلات نمط إيقاع القصيدة محققا بذلك قيمة دلاليّة وجمالية.

وهذا الكسر قد يحدث مرّة واحدة في القصيدة. وقد يتكرر فيكون كاللازمة التي يتوقّع حدوثها بين الفَيْنة والأخرى. فمن أمثلة النوع الأول تحوّل الوحدة الإيقاعية (مفاعيلن) في وزن الطويل إلى (مفاعيل)، كما في قوله متغزلا بحبيبته (صفراء)[3]:

وقد زادني شوقا هدِيـلُ حمامـةٍ ** علـى إلْفِـها تبكِـي لـهُ وتُطـرِّبُ

فقلتُ لندمانـي طرِبْـتُ فغنِّنِـي ** بصفراءَ لا يصفُو مع الشّوقِ مشرَبُ

وما كان أغرامي بها عن مَرَاسِلٍ ** جـرتْ بينـنا بل كاعِـبُ لا تَحوَّبُ

فيـا حَـزَنًا لا أ/نا غِرٌّ/ مُشَبَّـبٌ ** نعِمْـتُ ولا فـي الشَّـوق إذ أنا أشْيَبُ

فعـول مفاعيلُ فعولـن مفاعلن ** .....

---

(1) الرباعي، عبد القادر ، الصورة الفنيَّة في النقد الشعري (دراسة في النظريَّة والتطبيق) ، 192.

(2) المقصود بالتحول عن النمط هنا: استبدال إيقاع التفعيلة السائدة في وزن القصيدة بإيقاع تفعيلة أخرى طارئة.

(3) الديوان 1 / 356.

فقد جاءت إحدى الوحدات السباعية في البيت الأخير على (مفاعيل) بدلا من (مفاعيلن)، وهو ما لم يحدث إلا في هذا البيت، فقد حوَّلها بشار عن أصلها فكسر بذلك الرتابة وغيّر من شكل النغم وزاد من سرعة إيقاع الشطر التي وقعت فيه. ولعل وقوع هذا التحوّل في هذا الشطر خاصة يوحي بتحسُّر بشار وحزنه على مضيّ شبابه السريع دون حصول فرص التمتّع بحبيبته صفراء.

ومنه أيضا تحوَّل الوحدة الإيقاعية في المنسرح من (مستفعلن) إلى (مُتَعِلُنْ) كما يقول بشار في مديح المهدي[1]:

دع عنْكَ (سلْمى) شجَى لِطالِبِها ** لا يَسْبِــقُ الرأْيُ دون ما كُتِـبَا

سأتْرُكُ الغُـــــرَّ للعُيُـــونِ ولا ** أتْرُكُ شُــرْبَ الصَّهْبـاءِ والغَرَبَا

وملِــكٌ/ تسجـد الْمُ/لـوك لــه/ ** مـوفٍ على الناس يرزقُ العَرَبَا

مُتَعِلُـن مفعــلاتُ مستـعلن ** .....

فبعد أن ابتدأ بشار قصيدته بالغزل ووصف مجالسه الصَّاخبة مع حبيبته (سليمى) باستعماله لوحدة إيقاعيَّة عالية الرّنين في أوَّل كلّ بيت، تغيّر هذا الإيقاع فجأة بتحوّل هذه الوحدة مما أدَّى إلى هبُوط الإيقاع وسرعته، الذي وافق موقفا دلاليا وهو الانتقال إلى مديح المهدي.

حيث لم يستعمل بشار هذه الوحدة (متعلن) مطلقا في هذه القصيدة إلا في بداية البيت الثالث من الأبيات السابقة، وهو البيت الذي انتقل فيه إلى مدح المهدي، فكان علامة فارقة في جميع أبيات القصيدة، كما أنَّ هذا الملك هو محور القصيدة الذي عليه تدور جميع أبياتها، وبذلك يحقق بشار من خلال هذا التحوَّل للوحدة الإيقاعية بُعدا جماليا يكمن في كسر الرتابة وتنوع النغم، وبُعدا دلاليا يكمن في لفت انتباه المتلقي لهذا الملك الممدوح.

ومنه تحوّل الوحدة الإيقاعية (مسْتَفعِلُنْ) في حشو البسيط إلى (مُسْتَعِلُن)، كقول بشار[1]:

---

(1) الديوان 1 / 342 .

قدْ ضارَعَ الحُبُّ قلْبِي ثُمَّ أدرَكَـهُ ** وهْنُ المُحِبِّ فأمْسَى القلْبُ قد غُلِبَا

كيف السَّبِيلُ إلى لَهْوٍ وقدْ تَرَكَتْ ** (سُعدى) على كَبِدِي من حُبِّها نُدُبَا

غزالـــةٌ غصبت ليـثاً بمُقْلَتِـــها ** لم أر كالْيوم مغ/صوبا ومغْ/تَصِبا

..... ** مستعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فأغلب الوحدات استعمالا في مطلع الشطر هي (مستفعلن) و(متفعلن)، لكن بشارا في البيت الثالث من الأبيات السابقة أتي بوحدة أخرى كسر بها نمط الإيقاع وهي (مُسْتَعِلُنْ)، فغيّر بذلك من رتابة النغم. وهذه الوحدة لم تستعمل في أبيات القصيدة إلاَّ في هذا الموضع الذي يستنكر فيه بشار حدوث مثل هذا النوع من الاغتصاب، فمجيئها هنا أمر غير مألوف، وكذلك اغتصاب الغزالة للَّيث أمر غير مألُوف، فكأنَّه أتى بهذه الوحدة ليستنكر من خلالها وقوع مثل هذا الشيء.

ومن أمثلة هذا النوع أيضا تحوّل (متَفاعلن) إلى (مُفَاعِلُنْ) في بحر الكامل كقوله:[2]

قالت عُبَـيدةُ إذ سألـــتُ قليلَـها ** ورغِبْـتُ، أنّ كبيـرَها محْظورُ

ألاَ علِمْ/تَ وأنــتَ غيْ/رُ مُفَنَّدٍ/ ** إنّ القلـيلَ إلـــى القليلِ كثيرُ

مفاعلن متفاعلن متفاعلن ** .....

فقد بنى بشار جميع أبيات القصيدة على هاتين الوحدتين (مُتَفاعلن) و(مُستفعلن)، إلا أنه في ثاني البيتين السابقين، كسر رتابة الإيقاع باستعماله لوحدة إيقاعية أخرى هي (مُفَاعِلُنْ) لم يستعملها إلاَّ في هذا الموضع، موحيا هذا الكسر باستنكار (عبيدة) للوصال، وبعدم الجدوى من مطالبتها حتى بالقليل من الحب أو حتى محاولة ذلك.

—

=

(1) الديوان 1/ 370 .

(2) الديوان 3 / 151 .

ومن أمثلة هذا النوع أيضا قوله:[1]

ما ردَّ سَلْوتَهُ إلـــــى إطرابِـــــهِ ** حتَّى ارعَوَى وحَدَا الصِّبَا بِرِكابِهِ

إنْ كان ليس به الجُنـونُ فإنَّــما ** لَعِبَ الرُّقاةُ بِقَلْبِــهِ أوْ ما بِـــــهِ

إلى عُبيْدَ/ةَ شوقُهُ/ ونِزاعُـــــهُ / ** إنّ المُحِـــــبَّ مُعُــذَّبٌ بِحِبابِهِ

مفاعلن متفاعلن متفاعلــن ** .....

فقد بنيت جميع أبيات القصيدة على وحدتين هما (متَفاعلن) و(مستفعلُن). إلا أنّه مع مطلع البيت الثالث تنكسر رتابة الإيقاع ويتغيّر النغم بمجيء الوحدة الإيقاعية (مُفاعِلُن).

وهذا التغيّر يتزامن مع تغيّر موقف بشار النفسي وانفعاله، فبعد أن وصف ما يعانيه من آلام الحب وتباريحه، انتقل فجأة إلى ذكر من كان السبب في ذلك وهي حبيبته (عبيدة). كما زاد هذا التحول من سرعة الإيقاع نتيجة لإسقاط أحد المقاطع (متفاعلن/مفاعلن)، وهذه السرعة تتوافق مع ميول الشاعر ورغبته في التواصل مع محبوبته.

ومن أمثلة النوع الثاني وهو تحوّل التفعيلة في عدّة مناطق من القصيدة، ما نجده من تحوَّل الوحدة الإيقاعيَّة (متَفْعِلُنْ) الثابتة في بعض قصائد الخفيف إلى (مستفعلن)، كقول بشار:[2]

قلْ لِحُبَّاءَ إنْ تعِيشِي فموتِــي ** سوف نَرْضَى لكِ الذِي قد رضِيتِ

قدْ قَبِلْنا/ ما كان مذ/ـكِ إليْنـا ** وبَرِيـــــنا/ من عيْبــهِ/ إنْ بَرِيـــتِ

فاعلاتن مستفعلن فعلاتن ** فعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فقد نظم بشار أغلب الأشطر في أبيات هذه القصيدة على وزن (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن)، إلا أنَّه أحيانا يكسر هذا النمط الإيقاعي بنظمه بعض الأشطر على (فاعلاتن مستفعلن

(1) الديوان 1/ 300.
(2) الديوان 4/2.

فاعلاتن)، بتحوّل (متفعلن) إلى (مستفعلن)، ويجعل هذا الكسر كاللازمة تتكرر في القصيدة ما بين الفينة والأخرى، كما صنع في شطري البيت السابق، وكما في شطري هذا البيت:

قدْ شبِعْنا/ من وُدِّكِ الْ/مُرِّ طعما ** ورَوينا/ إن كنتِ مذْ/نَا رَوِيتِ

..... مستفعلن ..... ** ..... مستفعلن .....

فقد حوّل بشار التفعيلة الثانية من كلّ شطر إلى (مستفعلن) بدلا من تفعيلته الثابتة (متفعلن)، فكسر بذلك النمط الإيقاعي التي سارت عليه أبيات القصيدة.

وقد يوحي هذا التحول بدلالة ما في نفس الشاعر، فبشار في هذا البيت يصف تألّمه الناتج عن إهمال حبيبته المتكرر له، والمعاملة السيئة التي تعامله بها، والتي بلغت حدّا لا يُطاق، فقد شبع من هذا الودّ الكاذب، حتى صرخ متألما من هذا العذاب وأعلن رفضه له، فاحتاج بذلك إلى الأصوات التي حذفها في باقي الأبيات ليخرج ما بجعبته من ألم وحسرة.

ومن أمثلة هذا النوع أيضا تحوّل الوحدة الإيقاعية(مفْعُلاتُ) في المنسرح إلى (مفعولاتُ)، كقوله معاتبا إحدى حبيباته:[1]

فقلتُ: لا تُسْرِعِـي بِمـعْتَبَـةٍ ** في غيْرِ ذنْبٍ جنيْتُـهُ بِيَـدِي

لا كُنْتُ إنْ لم أكـن أُحِبُّـكُمُ ** جُهْـدِي فما بَعْدَ حُبِّ مُجْتَهِـدِ

أيُّ حديـ/ـثٍ دبَّ الوُ/شاةُ بـه/ ** أبْصرْتِ غيّي فأبصِري رشدي

مستعلن مفعولاتُ مستعلن ** .....

ففي جميع قصائد بشار من هذا الوزن تتكرر الوحدة الإيقاعية (مفعلاتُ) في جميع الأبيات، إلاَّ أنَّه أحيانا يأتي بهذه الوحدة (مفعولاتُ) بديلا عنها، فيكسر من خلالها النمط الإيقاعي

(1) الديوان 3/ 11.

السائد في القصيدة من جهة، ومن جهة أخرى يستغلُّها في التعبير عن ما يستجد من مواقف نفسية وانفعالية، خاصة عندما يتأزم الموقف ويصل ذروته عند الشاعر، مثل ما حصل له في هذه القصيدة، فقد أزعجه هنا استماع حبيبته لقول الوشاة ومعاتبته له، في حين أنه بريء من ذلك، فأتى بهذه الوحدة الإيقاعية ليعبّر من خلالها عن استنكاره لقول هؤلاء الوشاة.

ومن أمثلة هذا النوع ما جاء في القصيدة الغزلية التي نظمها بشار على المتقارب، فقد أتى بالوحدة الإيقاعية (فعولن) بدلا من الوحدة (فعوْ) المستعملة في أغلب عروض أبياتها، كقوله:[1]

ألا قل لِعَبْـــــدَةَ إن جِئتـها ** وقد يُبلِغُ الأقربُ الباعِدَا

أجدَّكِ لا أنــتِ تشْفِينـنـــي ** ولا الصَّيْدُ مُتَّبِـعًا صائِدَا

كأنَّكِ لـمْ تَعْلَمِـــي أنَّنِـــي ** مَلِلْـتُ الوِســادَةَ والعائِدَا

لِطارِفِ حُبٍّ أصابَ الْ/فؤادَ ** وقد يمنعُ الطَّارِفُ التَّالِدا

فعول فعولن فعولن فعولن ** .....

فقد جاءت نهاية كلّ شطر في الأبيات الثلاثة الأولى على (فُعُوْ)[2]، أمَّا في البيت الرابع فقد انتهى شطره الأول بوحدة إيقاعيّة مختلفة عن الأشطر الأولى وهي (فعولن).

ولعل بشارا أراد أن يحقق من وراء هذا التحوُّل قيمة فنية تتمثل في دفع الرتابة الحاصلة من وراء الإيقاع المتوقع، بواسطة كسر هذا النمط السائد في القصيدة الذي ألزم نفسه به (فُعُوْ)، والإتيان بالعروض دون تغيير (فعولن). إضافة إلى الجانب الدلالي الذي قد يحدثه هذا الكسر في النمط الإيقاعي السائد.

---

(1) الديوان 3/ 136.

(2) وهو بذلك يخالف رأي العروضيين الذين أوجبوا في المتقارب التام أن تكون عروضه صحيحة. ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان ، كتاب العروض، ص103 .

وقد تكرر هذا الصنيع عدّة مرات في القصيدة حتى أصبح مجيء هذه الوحدة بمثابة لازمة إيقاعيَّة تتكرر عند نهاية كلّ موقف انفعالي، ليتناسب ذلك مع تدفق سير الأبيات الذي يصل إلى منتهاه عند البيت الذي تتحوّل فيه التفعيلة عن أصلها، كما في الأبيات الآتية:

4. لِطارِفِ حُبٍّ أصـــــابَ الْ/فُـــؤادَ ** وقد يمْنَـــــعُ الطَّــارِفَ التَّا/لِــدَا

20. فإنْ شِئتِ أحْرَمْتُ وصْلَ الذْ/نِساءِ ** وإنْ شِئــتِ لـــمْ أَطْعَــم البَا/رِدَا

25. لهم زجَـلٌ بعـــد نومِ الْ/عيــونِ ** وصـــــفراءُ تسْتأْلِــفُ الفا/قِـــدَا

34. فقُلْتُ ألمْ يكْفِ فَيْــضُ الدْ/دُمُـوعِ ** سُــؤالاً وأن لا يُـــــرَى جَـا/مِــدَا

فجميع عروض هذه الأبيات جاءت على وزن (فعولن) دون حذف، مما أدَّى أوّلاً إلى كسرٍ في نمط إيقاع القصيدة بزيادة مقطع طويل على عروضها، وثانيا تمّ من وراء هذا الكسر تحقيق دلالة ما، تُعبِّر عن موقف بشار النفسي والانفعالي، فقد احتوت هذه الأبيات على كلمات(الفؤاد، النساء، العيون، الدموع) وهي، ذات دلالة توحي بمدى تشوُّق وتلهّف الشاعر لهذه المحبوبة، وما يعانيه من ألم وحسرة بسبب فراقها وبعدها عنه، بالإضافة إلى المستوى الصوتي واشتمال هذه الكلمات على حروف المدّ المعبِّرة عن صراخ الشاعر المتألِّم لهذا الفراق.

إيقاع القافية الشعرية:

توطئة:

سبقت الإشارة إلى أنّ القافية تُعدُّ من أهمِّ عناصر بناء القصيدة العربية القديمة لما يتيحه ترددها من قيمة إيقاعية بارزة، إذ هي العنصر الذي يرتكز عليه البناء العروضي[1]، وبما"أن البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة العمودية، فلا بد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع"[2] كالقافية، لذلك لا غنى للشعر العمودي عنها.

وقد اختلف العروضيون في حد القافية، فذكروا أنّ الخليل جعلها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن. فهي عنده تعتمد على التكرار الصوتي الثابت والمنتظم(الحركة والسكون)، وهو ما يتوقعه المتلقي مع نهاية كلِّ بيت، حيث تتكرر جميع قوافي القصيدة وفقا لقافية أوَّل أبياتها، ولا يجوز للشاعر أن ينحرف عنها أو يغيِّر في بنائها، وإلاَّ أوقع نفسه في عيب من عيوبها[3].

وجعلها الأخفش في الكلمة الأخيرة من البيت، واستدلّ على صحّة ذلك بأنَّه لو قال لك إنسان: اكتب لي قوافي قصيدة لكتبت له كلمات، نحو: كتاب، ولعاب، وركاب، وصحاب، وما أشبه ذلك[4]. ومن ثمّ، فإنَّ القوافي عنده قد لا تكون على بنية واحدة، وإنَّما تختلف باختلاف الكلمات.

ولكي تتضح صورة القافية في كلٍّ من المفهومين يتم تحديدها وفق الأبيات الآتية، يقول بشار[5]:

وما كان ما لاقيْتُ من وصْلِ غادَةٍ ** وهِجرانِـــها إلاَّ بما قدَّمــتْ يــدِي

فلمَّا رأيْتُ الحُبَّ ليس بعاطِـــــفٍ ** هواهـــــا ولا دانٍ لـــها بِتــــوَدُّدِ

---

(1) إيرليخ، فيكتور، الشكلانية الروسية ، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي ، ط 1 2000 ، ص89.

(2) الملائكة، نازك، سايكولوجية الشعر، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد1993، ص44 .

(3) ذكرها التبريزي تحت عنوان عيوب الشعر، وهي الإقواء والإكفاء والإيطاء والسِناد. الكافي في العروض والقوافي ص116.

(4) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة، 151/1، 152. السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص568.

(5) الديوان 2/ 149 .

أخذتُ بِكَفَّـيَّ النَّدامـــةَ راجِـــــعا ** وأيْقنـــتُ أنِّي عِندها غـيرُ مُوطَـدِ

عشِيَّـــةَ زادتنـــي الزِّيـارةُ فتنـــةً ** فأقبلْـــتُ مـحروما بـــها لـــمْ أُزَوَّدِ

وقد علِمتْ حَمَّادةُ النَّفسِ أنَّنـــي ** إلـــى نائلٍ لو نِلْتُ من وِرْدِها صَدِ

وأنَّ الهوى إن لمْ تـــرُحْ لي بِزفـرةٍ ** يكـــون جـوىً بين الجوانـحِ مُغْتَـدِ

حيث تتحدد القافية في هذه الأبيات وفقا لمفهوم الخليل كالآتي:

القافية	نوعها
مُوطَدِ	كلمة
مُغْتَدِ	كلمة
وَدِّدِ	بعض كلمة
زَوَّدِ	بعض كلمة
متْ يدي	كلمة وبعض كلمة
ها صَدِ	كلمة وبعض كلمة

فالقافية في هذه الأبيات كما يوضح هذا الجدول يتكون بعضها من كلمة واحدة كما في البيت الثالث (موطدِ) والبيت السادس (مغتد)، وبعضها من أكثر من كلمة كما في البيت الأول (متْ يدي) والبيت الخامس(ها صدِ)، وبعضها يتكون من أقل من كلمة كما في البيت الثاني (وَدِّدِ) والرابع (زَوَّدِ). وهذه القوافي جميعها ينضبط بأصوات منتظمة قوامها الحركة والسّكون.

وإذا كانت القافية في مفهوم الخليل لا تنحصر في كلمة واحدة، وإنما قد تزيد عن الكلمة وقد تنقص؛ فإنّ مفهومها عند الأخفش يتمثل في كلمة واحدة تأتي في آخر البيت، وقد تكون هذه الكلمة على وزن (فاعل) أو (مفعول) أو غيرها من الأوزان الصرفية، فلا يشترط في هذه الكلمة التماثل في الهيئة أو عدد الحروف، فكلّ

كلمة من قوله علِ وقوله مِرجلِ وقوله المثقَّلِ في شعر امرئ القيس قافية بذاتها عند الأخفش"[1]. ولذلك فإنّ قوافي الأبيات السابقة سوف تختلف وتتغير وفق هذا المفهوم كما يظهر في هذا الجدول:

القافية	وزنها الصرفي	وزنها العروضي
مُوطَدِ	مُفْعَلِ	فاعِلُن
مُعْتَدِ	مُفْتَعِ	فاعلن
تَوَدُّدِ	تَفَعُّلِ	مُفاعِلن
أُزَوَّدِ	أُفَعَّلِ	مفاعلن
يدي	فَعِ	عِلُن
صَدِ	فَعِ	عِلُن

حيث يتضح من خلال هذا الجدول أنَّ هذه القوافي يتكون كل منها من كلمة واحدة فقط، وأن هذه الكلمات القوافي تختلف من حيث الوزن ومن حيث عدد المقاطع، فلا شيء يربط بينها إلا الروي وهذا التماثل الصوتي الذي يقع تحت سلطة مقاطع ضرب الطويل (مفاعلن).

ومن ثمّ، فالقافية عند الخليل تقوم على التكرار الصوتي المُحدَّد في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة، ولا تنحصر في كلمة واحدة، وإنما هي "الكلمة التي تكون القافية، أو تكون جزءا من القافية، أو تكون القافية جزءا منها"[2]. وعند الأخفش تتحقّق بما يتخيّره الشاعر من كلمات لها نفس البنية الصرفية، ومن ثمّ، "فالأوزان تلتقي على وحدات زمنية اتفاقية (التفعيلات)، والقافية على موازين صرفية اتفاقية أيضا"[3].

---

(1) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 152/1.

(2) عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، دار غريب، القاهرة، 2006، ص93 .

(3) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص291 .

وعلى الرغم من تباين هذين المفهومين فيما يتعلّق بحدود القافية؛ إلا أنّهما يتفقان على أهم أصواتها، (الروي والردف والتأسيس)[1]. وهو ما سيتم التطرّق إليه من خلال أشعار بشار.

حروف القافية وتشكها في ديوان بشار.

الرَّوي:

يُعدُّ (الروي) من أشهر الأصوات المتكررة في قافية القصيدة، لموقعه الإيقاعي البارز فيها من حيث كونه عمودها الدائم الذي لا تكون قافية بدونه، ومدارها الذي تدور حوله باقي أصواتها، "فهو النقرة الجامعة التي ترتدّ إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت سواء أكان ذلك في البيت ككل أم في القافية. إنّه الترجيعية الضابطة التي نتوقّع مجيئها دائما كما نتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلَّت الفوضى محلّ النظام"[2]. لذلك كان دائما محطَّ أنظار العروضيين، ومدار اهتمام النقاد ودراساتهم للقصيدة العمودية.

ومن هنا جاء الاهتمام به أوّلا في دراسة القافية عند بشار، حيث تتجه الدراسة أوّلا لرصد نسبة حروف الروي التي استعملها بشار في الأجزاء الثلاثة التي وصلتنا من ديوانه موزعة على البحور، كما في هذا الجدول:

	الهمزة	الألف	الباء	التاء	الثاء	الجيم	الحاء	الدال	الراء	المجموع
الطويل	1	0	17	4	0	3	4	27	4	60
البسيط	1	0	8	1	0	1	1	21	7	40
الكامل	0	0	14	3	1	0	3	13	3	37
الخفيف	4	0	10	2	0	1	4	8	2	31

(1) الروي هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه. والرِّدف هو أحد حروف العلة يسبق الروي دون حاجز بينهما. والتأسيس هو ألف بينها وبين الروي حرف متحرِّك. ينظر: نصار، حسين، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، ط1، 2002، ص40، 66، 71.

(2) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص291.

الوافر	2	0	4	1	0	1	2	6	3	19
السريع	3	0	6	2	1	0	1	2	1	16
المنسرح	0	0	5	0	0	1	1	4	3	14
الهزج	0	0	4	4	0	0	0	1	5	14
الرجز	0	0	3	1	0	0	0	3	3	10
الرمل	0	1	4	2	0	0	0	1	1	9
المتقارب	0	0	0	0	1	0	1	3	0	5
المجموع	11	1	75	20	3	7	5	89	32	255
النسبة	4،31	0،39	29،41	7،84	1،17	2،74	6،66	34،90	12،54	%100

يُظهر الجدول السابق أنَّ أكثر الحروف التي اتخذها بشار رويا في هذه الأجزاء من الديوان هو حرف الدال، فقد بلغت نسبة ما قاله على هذا الحرف 34،90% من مجموع قصائده ومقطوعاته، كان النصيب الأوفر منها للطويل، يليه البسيط، ثم الكامل، وبعدها يأتي الخفيف.

ويلي حرف الدال في نسبة الشيوع حرفا الباء ثم الراء، حيث بلغت نسبة الأول منهما 29،41%، كان للطويل النصيب الأوفر منها أيضا، يليه الكامل، ثم البسيط، ويأتي بعد ذلك الخفيف. وبلغت نسبة الثاني 12،54%، كان للبسيط النصيب الأوفر منها، يليه الطويل، ثم الكامل، ثم الخفيف. ولأنَّ هذين الحرفين من حروف الذلاقة، كان استعمال الشاعر لهما مألوفا، فقد أشار الخليل إلى أن هذه الحروف كثرت في أبنية الكلام لخفتها وحسن جرسها[1].

(1) حروف الذلاقة عند الخليل ستة أحرف وهي: (ر ل ن ف ب م) ينظر: هلال، ماهر،جرس الألفاظ ودلالتها البلاغية، دار الحرية ، بغداد، 1980، ص138.

ومن جهة أخرى يتضح أنَّ أكثر أرواء الطويل والبسيط: الدال ثم الباء ثم الراء، وأنَّ أكثر أرواء الكامل والخفيف: الباء ثم الدال ثم الراء.

ولعل تفوق هذه الحروف الثلاثة يرجع إلى كونها تعدّ من الأصوات المجهورة التي يهتزّ معها الوتران الصوتيان[1]. وهي كما يرى بعض الباحثين أصلح للإنشاد من الأصوات المهموسة، لأن المجهورة أصوات حركية ذات صخب لاعتمادها على ذبذبة الأوتار الصوتية[2]، ومثل هذه الأصوات تتناسب مع شاعر أعمى لا يرى أثر إنشاده على وجوه مستمعيه، حيث يضمن من خلال استعمالها دوام صدى أصواتها في نفوسهم، فبشار مثلا حين هجا يعقوب بن داوود بقوله[3]:

لا ييأَسَنَّ فقيرٌ مـِنْ غِنـىً أبـــدا ** بعد الذي نال يعقوبُ بنُ داوودِ

قدْ صارَ مِنْ بعدِ إشرافٍ على تلَفٍ ** وبعدَ غُلٍّ على الزَّندين مَشدُودِ

أخاً لِمَهـدِيِّ خلْـــقِ اللهِ كُلِّـــهِمِ ** يُوفى بهِ فوق أعناق الصَّنـادِيدِ

أراد أن يُوظِّف صوت الدال المجهور، لعله بذلك يتمكن من إسماع الخليفة الذي غضَّ بصره وصمَّ أذنيه عن سرقات وزيره يعقوب بن داوود وتمكّنه من مال الدولة حتى صار غنيا بعد أن شارف على الهلاك.

وهو عندما ينشد متوعِّدا أعداءه وواصفا فحولته في قصيدته البائية التي يقول فيها[4]:

يا صاحِ لا تجْرِ في لومـي وتأنيبـي ** ما كُـلُّ منْ لـمْ يُجِبْ قوماً بِمغلُـوبِ

هَبْ لي انتِقاصَكَ عِرْضًا غيرَ مُنتَقَصٍ ** فمـا متـاعُكَ بالدُّنـيا بِمَـرْهُـوبِ

إنِّي وإنْ كان حِلْمِـي واسـعا لـهُمُ ** لا أستهِـلُّ علـى جـارٍ بِشُؤْبُـوبِ

طَلاَّبُ أمْـرٍ لِهَوْلِ النَّـاسِ حُظْوَتُـهُ ** علـى القُلُـوبِ رَكُـوبٌ غيرُ مسْلُـوبِ

---

(1) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية ص 160 .

(2) السعدني، مصطفي، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص33.

(3) الديوان 3/ 91.

(4) الديوان 1/ 283 .

فإنّ أكثر ما يبقى من إنشاده هو رنين الباء المتكرر والممتدّ تبعا لامتداد حالة الشاعر الانفعالية، والذي يتجاوب صداه مع باقي الباءات المنتشرة في النص، موحيا بقوة بشار وجرأته واعتزازه بنفسه.

ثم يلي هذه الحروف الثلاثة في التواتر التاء والحاء والهمزة، يليها الجيم والثاء، وأخيرا الألف المقصورة، في حين لم يستعمل بشار مطلقا كلا من الخاء والذال. وهذا قد يعود إلى قلة استخدامهما في كلامنا الدارج، بسبب ترددها الضعيف[1] بالمقارنة مع غيرها.

ولعل هذا التوزيع لروي القصائد عند بشار يكاد يتفق مع أهم الدراسات التي قامت حول حروف الهجاء، وهي تلك الدراسة التي قام بها إبراهيم أنيس، وقد صنّف فيها هذه الحروف من حيث وقوعها رويا إلى أقسام أربعة، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:[2]

حروف تجيء رويا بكثرة، من بينها الدال والراء. وحروف متوسطة الشيوع، من بينها الهمزة والحاء والجيم. وحروف قليلة الشيوع، من بينها التاء والثاء. وحروف ينذر أن تجيء رويا، من بينها الذال والخاء.

ولا يعني هذا التمايز في نسبة تواتر الحروف أنّ هناك حروفا تصلح أن تكون رويًّا وأخرى لا تصلح، "فكل ذلك مرتبط بالشُّعور وما يُملِيه الإحساس، فإذا كان هناك من عيب أو نقص فإنَّما ينبغي أن يحكم عليه ضمن النص الموحّد والشعور المهيمن المسيطر حيث يلتقي البحر والألفاظ والمضمون والمشاعر في بوتقة واحدة محكمة[3].

حروف الرِّدف:

الرِّدف هو أحد حروف العلة الثلاثة (الألف، الواو، الياء)، ومكانه في القافية قبل الروي مباشرة دون أيِّ حاجز بينهما، كما في هذه الكلمات (جبَّار، غفور، رحيم). ووقوعه ليس شرطا في حدود القافية كالروي، لكنه إذا استُعمل في قافية البيت الأول أصبح شرطا في باقي قوافي القصيدة.

(1) عبد الرحمن، ممدوح، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994، ص58.

(2) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر ص248 .

(3) نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص77.

ولأنَّ الألف أوضح حروف الردف صوتا[1]؛ التزام بها الشعراء في جميع القوافي، بخلاف الواو والياء، فإنه يجوز تعاقبهما في النص الواحد[2].

وتحتل القوافي المردفة في ديوان بشار المرتبة الأولى[3] متفوقة على القوافي المجردة والقوافي المؤسسة. وقد يعود هذا إلى أمرين: الأول تنوّع حروف الردف المستعملة في القافية مما يتيح للشاعر مجالا أرحب للتعبير عن أغراضه وللتنويع في إيقاعاته. الثاني التصاق حرف الردف بحرف الروي، فجرى بذلك مجرى الردف للراكب لأنه يليه ومُلحَقٌ به[4]، ولا تخفى أهمية الروي بالنسبة للقافية.

ومثلما امتازت القوافي المردفة عند بشار من غيرها؛ امتازت أيضا (الألف) من بين حروف الردف عنده. فجاء ت معظم قوافيه المردفة بالألف. وقد ورد هذا النوع من القوافي وفق أرواء مختلفة المجرى، لعلَّ أجملها إيقاعا وأكثرها تماسكا ما جاء برويّ مفتوح؛ للتناسب الواقع بين ألف الردف ومدّ الروي، كما جاء في إحدى غزليَّاته[5]:

نُورَ عينِي تركتِ قلبي جَنَاحَا ** يومَ فارَقْتِنِي فحَنَّ وناحَا

جَوهَرَ الدُّرِّ لم أنَلْكِ ولو نِلْ ** تُكِ كُنتِ الغِنى وكُنتِ الفَلاحَا

فقد شكَّلت هذه الألف مع مدّ الروي ثنائيّة إيقاعية موحية بصراخ الشاعر المتألّم لفراق محبوبته.

أمّا ما يخصّ القوافي المردفة بالواو والياء، فقد استعملها بشار بنسبة أقل. وكان أسلوبه فيها مبنيًّا على فكرة التعاقب بين الصوتين (الواو والياء)، "لأنهما متشابهان في طريقة تكوّنهما، فالسامع قد يخطئ في سماع واو

---

(1) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر ص265 .

(2) التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص109. نصار، حسين، القافية في العروض والأدب، ص67 .

(3) ينظر هذه القوافي على سبيل المثال،الديوان: 1/ 126، 164، 208، 299، 384. 2/ 30، 98، 181. 3/ 92، 184، 264.

(4) التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص109.

(5) الديوان 2/ 92.

المد وتطرق آذانه كما لو أنها ياء مد"[1]، خاصة في القصائد ذات الأوزان التامة التي يكثر في قوافيها الأسماء، كما في قوله[2]:

ألا مَنْ لِمطروبِ الفؤادِ عَميدِ ** ومَنْ لِسقيمٍ باتَ غيْرَ مَعُودِ

بِأُمِّ سعِيدٍ جَفْوَةٌ عن لِقـــائِهِ ** وإنْ كانتِ البَلْوى بِأُمِّ سَعِيدِ

أما في القصائد ذات القوافي الفعلية، فعادة ما يأتي بها بشار على ردف واحد، كما في قوله[3]:

ألا يا اسقياني بالرَّحيقِ بريتُ ** ولوْ بَقِيَتْ حُيَّ لنا لبقِيتُ

أرى سَقَمِي يَزْدادُ منْ أُمِّ مَالِكٍ ** ولوْ ذُقْتُ يوْمًا رِيقَها لَبَرِيتُ

أظــلُّ كأنِّي شاربٌ سُـــمَّ حــيَّةٍ ** ويعتادني الوسواسُ حِين أبِيــتُ

فقد صيَّر جميع القوافي الفعلية في هذه المقطوعة مردفة بالياء. وهذا ربما يرجع كما أشار بعض الباحثين إلى كسرتها الطويلة التي بها تصبح أكثر تجانسا مع معاني الضّعف والإحساس بالنقص[4]، وهو ما اتّصفت به هذه المقطوعة، وما أراد بشار أن يعبّر عنه من خلالها.

كذلك يقل التعاقب عند بشار بين حرفي الرّدف (الواو والياء) في القوافي المجزوءة التي فُتِح ما قبل ردفها، وهي قليلة في شعر بشار، ومن هذا القليل قوله[5]:

يا مَنظَراً حَسَنًا رأيْتُـــهْ ** مِنْ وجـهِ جاريةٍ فدَيْتُـــهْ

لَمَعَتْ إلَيَّ تَسُومُنِـــي ** لَعِبَ الشَّبابِ وقَدْ طَوَيْتُـهْ

وتقولُ: إنَّك قد جفـو ** تَ وكنتَ لِي شَجنًا حَوَيْتُهْ

فَأُرِيدُ صَرْمَكَ تـــارَةً ** وإذا ارعَوَى قلْبِي نَهَيْتُـــهْ

---

(1) عسران، محمود، موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة، 2007، ص139.

(2) الديوان 2/ 115.

(3) الديوان 2/ 30.

(4) محمود، عبد الباسط، الغزل في شعر بشار بن برد (دراسة أسلوبيّة)، دار طيبة، القاهرة، 2005، ص93.

(5) الديوان 2/ 19.

ألف التأسيس:

وهي التي تسبق الروي بحرف، كالألف التي في هذه الكلمات (ضارب، قوارب، مشارب)، فحرف الباء في مثلها يعدّ الروي، والراء هو الدخيل، والألف هو التأسيس. وألف التأسيس كالردف في القوافي المردفة ليست شرطا في حدود القافية؛ لكنها إذا وُجدت في قافية البيت الأول من القصيدة أصبحت من روافد القصيدة وثوابتها، وركن من أهمّ أركانها، وعلى الشاعر أن يكررها في باقي قوافيها.

وقد كان بشار مدركا لمكانة ألف التأسيس في القافية وأثرها الإيقاعي فيها؛ لذلك كان لا يأبه لاختراق اللغة والقياس، واللجوء إلى ما يُسمَّى بالضرورة الشعريّة[1]لأجلها، فقد كان يلجأ إلى تخفيف همزة القطع وصولا إلى هذه الألف حتى لا يختلّ إيقاع القافية، وذلك كقوله[2]:

أحْسِنْ صحابَتَنا فإنَّكَ مُـدْرِكٌ ** بعضَ اللُّبانةِ باصطِناعِ الصَّاحِبِ

وإذا جَفَوْتَ قَطَعْتُ عَنْكَ منافِعي ** والدَّرُّ يَقْطُعُـهُ جَفـاءُ الحَالِبِ

للهِ دَرُّ مَجـالِسٍ نُغِّصْتَــها ** بيـن الجُنَيْنَـةِ والخَلِيجِ النَّاكِبِ

أيْنَ الذين تـزُورُ كُـلَّ عشِيَّـةٍ ** يأتِيـكَ آدِبُهُـمْ وإنْ لـمْ تادِبِ

فقد سار في قافية البيت الرابع على نهج القوافي التي سبقته، وكان ينبغي أن يقول: (تأدب).

وما كان بشار ليجترئ على اللغة لو لم ير في ألف التأسيس قيمة إيقاعية عالية، بحيث لو فُقدت أو تغيَّر شيء مما حولها، كحركة الحرف الذي يليها[3]؛ لتحطّمت هذه القيمة ولتهدم معها البناء الإيقاعي.

---

(1) بما أنَّ سبيل الشاعر في التعبير عن تجربته الشعرية أضيق من سبيل الناثر، فقد تسامح معه النقَّاد في أشياء لا تُغتفر للآخر، وأطلقوا عليها اسم الضرائر الشعرية، وعرَّفوا الضرورة بأنها: "ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر، سواء كان للشاعر عند مندوحة أو لا" . ينظر: الألوسي، محمود شكري، الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، دار الآفاق، ط1 1998،ص5 .

(2) الديوان 1/ 192.

(3) أطلق العروضيون على هذه الحركة اسم الإشباع، نحو كسرة باء الأصابع وضمة الفاء من التدافُع، وجعلوا اختلافهما قبيح. ينظر: التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص113.

وعلى الرغم من قيمة هذا النوع من القوافي إيقاعيا ودلاليا؛ إلا أنّ بشارا لم يستعملها كثيرا في أشعاره، فنسبة ورودها في شعره لم يتجاوز 6،66%، من مجموع ما وصلنا من قوافي الديوان[1].

وقد حرص بشار في بناء هذه القوافي على أن تكون حركة الدخيل في جميع قوافيه المؤسسة مكسورة، كما في قوله[2]:

أبا كرِبٍ كِلْنِي لِهَمِّ المُجاهِدِ ** ولا تَسْتَزِدنِي ليس حُبِّي بِزائِدِ

دعانِي إلى أُمِّ الوليدِ شبابُها ** وحُسْنٌ فإنِّي مِثْلُها غيرُ واجِدِ

وهذا الأمر يُعدُّ الوضع العريق في التأسيس كما يقول حازم القرطاجني[3].

كما أنّ أغلب القوافي المؤسسة في ديوان بشار جاءت من الطويل الذي ضربه (مفاعلن) ومن الكامل الذي ضربه (متفاعلن) و (فعِلُنْ) ومن السريع الذي ضربه (فاعلن) وعلى المتقارب الذي ضربه (فعُوْ)، وجميع هذه التفاعيل تنتهي بمقطع طويل يسبقه مقطع قصير،أو كما يسمّيه العروضيُّون (وتد مجموع)، وهو ما يتناسب مع حروف القافية التي تعقب ألف التأسيس، مثال ذلك قوله[4]:

ألا قُلْ لِعبدةَ إنْ جِئتَها ** وقد يُبلِغُ الأقْرَبُ الباعِدا

أَجنَّكِ لا أنْتِ تشْفيننِي ** ولا الصَّيْدُ مُتَّبِعٌ صائِدَا

فالألف في قوافي البيتين للتأسيس، والروي الدال، وما بعدها الوصل، والدخيل الحرف الذي بين ألف التأسيس والروي، والإشباع حركته.

---

(1) ينظر هذه القوافي على سبيل المثال الديوان: 1/ 250، 325. 2/ 45، 171. 3/ 6، 136.

(2) الديوان 2/ 150.

(3) القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص273.

(4) الديوان 3/ 136 .

وعلى مثل حروف هذه القافية جاءت أغلب قوافي بشار المؤسسة، إذ لم يجتمع الوصل والخروج فيها إلا في قصيدة واحدة على وزن الكامل الأحذ، وهي التي يقول في مطلعها[1]:

بأبي وأمي من يقاربُني ** فيما أقولُ ومن أقاربُهُ

عَجِلُ العلامة حين أُغضبُهُ ** فإذا غضِبتُ يَلينُ جانِبُهُ

القافية المجرّدة:

وهي المجرّدة من الردف والتأسيس، فلا يلحقها من الحروف الملتزمة غير الروي وما يأتي بعده[2]، كقول بشار مادحا[3]:

رَحَلْتُ لألقى منْ يقومُ بحاجتِي ** فلمْ أَلْقَهُ إلاَّ يزيدَ بن مَزْيَدِ

فقُلْ للذي يرجو لِحاقَ بنِ مزيدٍ ** وأيَّامِهِ عَنَّيْتَ نَفْسَكَ فاقْعُدِ

حيث تجرّدت قافية هذين البيتين من جميع حروف القافية ما عدا الروي (الدال) والوصل (المد).

وقد حلّت القافية المجردة ثانيا في ديوان بشار بعد القافية المردفة[4]. ولعلَّ سعة المجال الإيقاعي التي يمكن أن تُنظم عليه القوافي المجرّدة هي التي أوصلتها إلى هذه المرتبة، فقد وجد بشار في كثير من التفاعيل مناخا ملائما لنظمها لا يتوافر لغيرها من القوافي المردفة أو المؤسسة. ويمكن حصرها في ثلاثة أوزان: الأول ما كان آخره على وزن (عِلُنْ) كما في قول بشار[5]:

يا طُولَ هذا الليلِ لمْ أرقُدِ ** إلاَّ رُقادَ الوَصِبِ الأرْمَدِ

مِثلَ اكتِحالِ العَيْنِ نوْمِي بهِ ** بلْ دُونَ كُحْلِ العيْنِ بِالْمِرْوَدِ

---

(1) الديوان 1/ 243 .

(2) كالوصل وهو الحرف الذي يلي الروي المتحرك. والخروج وهو حرف المد الذي يلي هاء الوصل المتحركة نتيجة إشباع حركتها. ينظر: نصار، حسين، القافية في العروض والأدب ، ص62، 65 .

(3) الديوان 3/ 62 .

(4) ينظر هذه القوافي على سبيل المثال الديوان: 1/ 159، 268، 362. 2/ 55، 79، 193. 3/ 29، 98، 145.

(5) الديوان 2/ 125.

والثاني ما كان آخرها على وزن (فَعِلْنْ) كما في قول بشار [1]:

قدْ لامني في خليلتي عُمَرُ ** واللـومُ في غـيرِ كُنْهِـهِ/ قَـدَرُ

قال أفِقْ فقُلْتُ لا فقال بلى ** قدْ شاعَ في النَّاسِ عنكُمُ الْ/خَبَرُ

والثالث ما كان آخرها على وزن (فَعْلُنْ) كما في قول بشار [2]:

بلَغَ المُرَعَّثَ في الرَّحيـ ** ـلِ خَرَائِدٌ مِنـهُنَّ /نَحْبُـهْ

فَجَفَتْ يدَاهُ عنِ النُّسُو ** عِ وشدَّ بالأنْسَاعِ /صَحْبُهْ

حركة الروي وتواترها عند بشار:

لمعرفة نسبة تواتر حركة الروي في هذه الأجزاء من ديوان بشار، يتم حصرها بداية في الجدول التالي موزعة على عدد الأبيات وعلى مجموع القصائد والمقطوعات:

حركة الروي	الكسرة	الضمة	الفتحة	السكون	المجموع
عدد القصائد والمقطوعات	119	75	45	16	255
عدد الأبيات	2786	2202	1123	361	6472

ونتيجة لهذا الجدول يتضح أن نسبة الروي المكسور هي أكثر النسب عند بشار إذ تصل إلى ما يقرب من نصف أشعاره، ولعل الذي يلفت الانتباه أنَّ الأكثرية من هذه النسبة جاءت في أشعار الغزل، فقد بلغ عدد

(1) الديوان 3/ 153.

(2) الديوان 1/ 194 .

القصائد والمقطوعات الغزليّة التي جاءت مكسورة الروي(61) قصيدة ومقطوعة[1]، بنسبة تصل إلى 44،20% من مجموع القصائد والمقطوعات الغزلية التي يبلغ عددها(138) قصيدة ومقطوعة[2]، إضافة إلى المقدمات الغزلية المكسورة الروي التي ابتدأت بها قصائد المديح والفخر [3].

ومجيء هذه النسبة الكبيرة من الأرواء المكسورة في قصائد الغزل، ربما يوحي بأنَّ بشارا كان يتقصَّد إحداث علاقة ما في أشعاره بين الغزل المتّصف بالرقة وبين الكسرة المشعرة باللين. وهو ما أشار إليه بعض الباحثين بقوله: " إنّ التجارب السمعية يمكن أنْ تثبت أنَّ الترابط الأساسي بين الحروف الصائتة الأمامية (i.e) والموضوعات الرقيقة السريعة المشرقة، وبين الحروف الصائتة الخلفية (u.o) والموضوعات السمجة المظلمة"[4].

ولعل هذا التجديد في الحس الغزلي عند بشار يرجع إلى نشأته الحضرية، فهو وإن ترعرع في بني عقيل في بداية حياته أيام الدولة الأموية، وإقامته في البادية[5]؛ إلا أنّ أجود شعره وأرقّه كان أيام العباسيين، بعد أن رققت الحضارة حسَّه وفتحت له في الغزل أبوابا من المعاني والصور التي تنمُّ عن أثر البيئة وما شاع فيها من ترف مادِّي وشعور رقيق حاد[6].

ومما يؤكد هذه العلاقة بين الكسرة والغزل عند بشار هذا التردد الواسع لها داخل النص الغزلي بالمقارنة مع حركة الضمة مثلا[7]، فقد طغى تردد الكسرة حتى في النصوص ذات الروي المضموم كما حصل في هذا النص:[8]

يَا طِيبَ سَيَّانَ عِندِي أَنْتِ وَالطِّيبُ ** كِلاَكُمَا طَيِّبُ الْأَنْفَاسِ مَحْبُوبُ

---

(1) ينظر على سبيل المثال،الديوان: 1/ 139، 225، 292، 367. 2/ 13، 93، 147، 218 . 3/ 8، 120، 203، 220.
(2) ينظر الجدول المتعلق بتوزيع الأغراض الشعرية في الفصل الأوّل (إيقاع الوزن).
(3) ينظر الديوان 132/1، 299، 2/ 8، 30، 3/ 71، 245.
(4) ويليك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الأدب ، ص211 .
(5) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول ، ص202.
(6) المرجع نفسه، ص217 .
(7) تمّت المقارنة بين الكسرة والضمة دون الفتحة، نظرا لشيوع الفتحة في اللغة العربية، ثم لحلول الضمة ثانيا بين الحركات عند بشار.
(8) الديوان 1/ 220.

لَوْ قَدْ لَقَيْتُكِ خَلْفَ الْعَيْنِ خَالِيَةً ** أَصْلَحْتِ مِنِّي الَّذِي لاَ يُصْلِحُ الطِّيبُ

لَوْ كُنْتِ غَيْرَ فَتَاةٍ كُنْتِ لُؤْلُؤَةً ** غَالَى بِهَا مَلِكٌ بِالتَّاجِ مَعْصُوبُ

يَا طِيبَ جُودِي بِنَيْلٍ مِنْكِ نَأْمُلُهُ ** وَأَطْمِعِينَا فَمَا فِي مَطْمَعٍ حُوبُ

لِلَّهِ طِيبَةُ لاَ تُبْقِي عَلَى رَجُلٍ ** بِقَلْبِهِ هَاجِسٌ كَالنَّارِ مَشْبُوبُ

أُسَاوِرُ الْهَمَّ تَحْتَ اللَّيْلِ مُجْتَنِحًا ** قَدْ شَفَّنِي قَمَرٌ فِي السِّتْرِ مَحْجُوبُ

يَغْشَانِيَ الْمَوْتُ مِنْ وَجْدٍ بِهَا دِيَمًا ** وَالشَّوْقُ تَأْخُذُنِي مِنْهُ أَهَاضِيبُ

لِلْقَلْبِ رَاعٍ إِلَيْهَا لاَ يُفَارِقُهُ ** وَفِي الضَّمِيرِ مِنَ الْحُبِّ الْأَعَاجِيبُ

لَهْفَانَ قَدْ يَشْتَهِي رَوْحًا يَعِيشُ بِهِ ** بَادِي الصَّبَابَةِ، وَالهِجْرَانُ تَعْذِيبُ

وللوصول إلى نتيجة تُظهر تردد حركة الكسرة ونسبة تواترها داخل هذا النص؛ يتم اللجوء إلى هذا الجدول الإحصائي الذي يوضح نسبة تردد الكسرة بالمقارنة مع تردد الضمة الواقعة رويا في النص:

الشطر الأول الشطر الثاني

البيت	كسرة	ضمة		كسرة	ضمة	المجموع
1.	4	1		3	4	12
2	2	1		5	3	11
3	3	4		4	3	14
4	6	4		4	2	16
5	5	3		5	3	16
6	3	2		4	3	12
7.	5	1		2	5	13

8	5	3		6	2	16
9	4	1		4	2	11
المجموع	37	20		37	27	121

حيث يتضح جليا تفوق الكسرة على الضمة في كلا الشطرين بنسبة تصل إلى 61،15% من مجموع الحركتين البالغ (121) حركة، مع أنَّ النص نُظم على رويّ مضموم مما يعطي الضمة فرصة أكبر للتفوق. لكنّ ما حصل في هذا النص هو تفوق الكسرة حتى في الشطر الثاني موطن الروي.

وهذه النتيجة قد تجعلنا نسير وراء فكرة ارتباط الكسرة بالرقة والضمة بالغلظة، وهذا يعود كما يرى بعض الباحثين إلى نشأة الشاعر وموطنه، فالقبائل البدوية كانت تميل إلى الضم، في حين أنَّ القبائل المتحضِّرة كانت تميل إلى الكسر [1]. ولعلّ ما قاله بشار من مديح أيّام بني أميّة حيث يغلب على الشاعر الطابع البدوي، وما قاله من مديح أيام بني العباس بعد تطبُّعهِ بالحضر يؤيِّد ذلك، إذ يتضح أنَّ أشهر قصائده في بني أميّة كانت برويٍّ مضموم، كقصيدته التي نظمها في مروان بن محمد، وابتدأها بقوله[2]:

جفا وِدُّهُ فازورَّ أو ملَّ صاحِبُهْ ** وأزرى بـــهِ أنْ لا يَـــزالَ يُعاتِبُهْ

وقوله في مديح عبدالله بن عمر بن عبد العزيز [3]:

لاح الهوى واستتار العدلُ والبصَرُ ** فازدادت الشمسُ ضَوْءا واستوى القمَرُ

بينما جاءت أشهر قصائده في العصر العباسي برويٍّ مكسور، من ذلك قوله في مديح المهدي[4].

أمِنْ وُقوفٍ على شامٍ بِأحْمادِ ** ونَظْرَةٍ من وراءِ العابِدِ الجادِي

(1) أنيس ، إبراهيم، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط8، 1992، ص91.
(2) الديوان 1/ 323 .
(3) الديوان 3/ 156.
(4) الديوان 2/ 208 .

وقوله أيضا في مديح داود بن حاتم أحد أشراف بغداد[1]:

ما ردَّ سَلْوَتَهُ إلى إطْرابِهِ ** حتَّى ارعَوى وحَدَا الصِّبا بِرِكابِهِ

ولعل هذا الحس الشعري الذي يتمتع به بشار هو الذي جعل النقاد القدامى يذهبون إلى أنه يُعدُّ رأس مدرسة الرقة الشعرية في عصره، لذلك كان شعره سيَّارا يتناشده الناس[2] لرقّته التي يوحي بها رويّه المكسور في أكثر شعره، فالكسرة كما أشار بعض الباحثين "تشعر بالرقة واللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب، ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم"[3]. وهو ما أشار إليه محمد النويهي بعد ذكره لقصّة عدول جرير عن الضمَّة إلى الكسرة حين أراد أن ينقض لاميَّة الفرزدق:

إنَّ الذي سمكَ السَّماءَ بنى لنا ** بيتا دعائمه أعـــزُّ وأطـــولُ

فنقضها بقوله:

لِمن الدِّيارُ كأنَّها لمْ تُحْلَلِ ** بين الكِناسِ وبين طلْحِ الأعزَلِ

أشار النويهي إلى أنَّ هذا من خير الشواهد على رقَّة جرير بالمقارنة إلى غِلظة الفرزدق[4].

وقد ساعد أيضا في مجيء الروي المكسور بهذه الكثرة في شعر بشار جانب آخر يتعلّق باللغة، وطبيعة بناء الجملة في الشعر العربي، وهو ما أشار إليه بعض النقاد في تعليله لظاهرة شيوع الكسرة في الروي فقد ردَّ ذلك إلى منطق العربية في تأليف الجملة الشعرية، وبناء تراكيبها، واختيار مفرداتها، وما يستوجبه النظام النحوي الذي يدعّم موقف الكسرة بين الحركات عن طريق الإضافة، والجر بالحرف، والجر بالتبعية، وللتخلص

(1) الديوان 1/ 299 .
(2) الأصبهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، 149/3 .
(3) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد 71/1 .
(4) النويهي ، محمد ، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، 63/1.

من التقاء الساكنين[1]. وهو ما أشار إليه سيبويه قديما حين ألمح أنَّ الساكن والمجزوم عند أهل اللغة لا يكونان إلا في القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، فإذا اضطرُّوا إلى تحريكها في التقاء الساكنين كسروا[2].

وخير الشواهد على ذلك ما تظهره قوافي الأبيات الآتية التي يصف فيها بشار حبّه لعبدة فيقول[3]:

يا عبْدُ ضاق بِحُبِّكم جلَدِي ** وهوَاكُمُ صَدْعٌ على كَبِدِي

إنِّي حَلَفتُ أليَّةً صدقتْ ** بِفِناءِ بيتِ الواحِدِ الصَّمَدِ

لَنَرَكْتِني صَبًّا بِحُبِّكُم ** وقتلْتِني ظُلْما بلا قَوَدِ

أبْقيْتِ مِنْ قَلْبي حُشاشَتَهُ ** وحَلَلْتِ بين الرُّوح والجسَدِ

أفما أنى لكِ يا عبيدة أن ** تَشفي أخا الأحزانِ والكَمَدِ

يُمسي ويُصبح هائما بكم ** ويُهال بالتَّرويع والسَّهَدِ

نرجو عبيدة أن تجود لنا ** ما إن يُرَجَّى بعدُ من أحَدِ

حيث يتضح أنَّ حركة الروي المكسور توحي بما يمتاز به الشاعر من رقّة ورشاقة في التعبير عن شوقه الشديد وتلهُّفه للقاء محبوبته، من خلال تعانق هذه الحركة مع غيرها من الكلمات المكسورة المنتشرة في أرجاء النص. ثمّ إذ نظرنا من جهة أخرى إلى أبيات القصيدة نجد أنَّ بشارا قد استعان بالكثير من العوامل التي تؤدي إلى كسر الروي، فقد وجد في حروف الجر المتنوعة، والجر بالإضافة، وبالتبعية، واستخدام لم الجازمة التي يُكسر ما بعدها ضرورة في الشعر، مجالا رحبا لاستعمال حركة الكسرة رويًّا، من منطلق أنّ هذا التنوع الواسع في الأساليب يعطي للشاعر مساحة أوسع للتعبير عن آماله وآلامه وانفعالاته وتوتره.

ويلي نسبة الكسرة في تواتر حركات الروي في شعر بشار نسبة الضمَّة. وأخيرا تأتي نسبة الفتحة، وهي

---

(1) ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص138، 139.

(2) سيبويه، أبو بشر عَمرو بن عثمان بن قمبر، كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، 214/4.

(3) الديوان: 3 / 29 .

نسبة قليلة بالمقارنة مع كثرة شيوعها في اللغة العربية[1]، وكثرة ترددها داخل البيت الشعري.

ولعل قلة ورود الفتحة في أرواء القوافي عند بشار، يعود إلى هذا الانتشار الواسع لها على مستوى كلمات البيت، مما يجعله يلجأ إلى التغيير في حركة روي القافية؛ ليميز إيقاع المقاطع من إيقاع المطالع.

إلا أنَّ من الباحثين مَنْ يُعلِّلُ قلّة ورود الفتحة قياسا إلى الكسرة والضمَّة كونها "تأتي بالإطلاق. وفي الإطلاق كالصياح، لأنه ألفٌ ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلَق. ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها، الكسرة والضمة. والشعراء لا يكثرون منها"[2].

ووفقا لهذا الرأي، فإنَّ مجيء مجرى الرَّوي بهذه النسب لا يقتصر على أشعار بشار وحده، "إذ يبدو أن تواتر حركات الروي بدءا بالكسرة وانتهاء بالفتحة كان يعبّر عن ذوق العصر الجاهلي والعصور التالية له"[3].

أنواع القافية (تبعا لحركة الروي):

جاءت قوافي بشار تبعا لحركة الروي وسكونه على نوعين: قوافٍ مطلقة ، وأخرى مقيدة[4].

القافية المطلقة:

من خلال النظر في الجدول السابق الخاص بتواتر حركة الروي يتضح أنَّ القوافي المطلقة قد سيطرت بشكل كبير على التشكيل الإيقاعي في ديوان بشار، فقد بلغ عددها (239) قصيدة ومقطوعة ، أي بنسبة تبلغ 93،72% من مجموع القصائد والمقطوعات البالغ عددها (255) قصيدة ومقطوعة. وهذا يمثل انعتاقا لحركة القوافي عند بشار بميله للقوافي المطلقة التي تساعد على مدّ الصوت والتأثير في المتلقي، ومن ثمَّ، فهي "تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة"[5]. فالإشباع الناتج عن الروي المطلق يُعدّ "من أهم المظاهر المؤدية إلى الاسترسال النغمي، إضافة إلى وظيفته كرابط جمالي/نغمي، يُتوخَّى

---

(1) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، ص126 .

(2) المجذوب، عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 70/1.

(3) المصري، يسريّة يحي، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997. ص99.

(4) هكذا اصطلح العروضيون على تسمية هذه القوافي، والروي المقيد عندهم هو الساكن، والروي المطلق هو المتحرك الموصول. ينظر: نصار، حسين، القافية في العروض والأدب، ص59، 60.

(5) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنية)، دار العالمية، مدينة نصر، ص277.

منه تمديد صوت الروي، ليلتحق نغمه ببداية البيت الموالي له"[1]. وهذا يتناسب مع شاعر عاجز تشتدّ حاجته لإسماع همومه ومعاناته للآخرين. ولا شك في أنّ طول الحركة الناتجة عن الروي المطلق "يؤدي دورا واضحا في قوّة الإسماع"[2].

كذلك مما زاد في الإلحاح على طلب القوافي المطلقة؛ حاجة بشار لإنشاد الشعر كونه وسيلته الوحيدة لاستذكار شعره ومراجعته، ولا شك أنَّ هذه القوافي هي أشد ثباتا وترسّخا في الذهن من القوافي المقيدة، لما تتحلى به من أصوات انسيابيّة يتردد صداها في ذهن السامع.

وعلى الرغم من هذه الدوافع التي ربما تكون قد مهّدت لانتشار مثل هذه القوافي في ديوان بشار ، إلا أنَّها تبقى مجرد احتمالات، ذلك لأنَّ شيوعها في الشعر العربي يجعل حضورها الكبير في ديوانه لا يشكّل ظاهرة تختص به، بقدر ما " يشير إلى ظاهرة رسَّختها تقاليد الشعر العربي ونظامه في تقفية القصيدة"[3].

وقد جاءت القوافي المطلقة عند بشار على ثلاثة أنواع، كما يظهر في الجدول الآتي:

الروي	قافية مجردة	قافية مردفة	قافية مؤسسة	المجموع
الهمزة	-	11	-	11
الألف	1	-	-	1
الباء	32	31	8	71
التاء	5	14	-	19
الثاء	-	2	1	3
الجيم	6	1	-	7

(1) كنوان، عبد الرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، ص130.
(2) عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص110.
(3) عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص260 .

الحاء	4	11	1	16
الدال	35	44	4	83
الراء	12	15	1	28
المجموع	95	129	15	239

ويتضح من خلال الجدول السابق أن أكثر القوافي المطلقة التي استخدمها بشار جاءت مردفة، وهذا يعود إلى قرب حروف الردف من أهم حروف القافية وهو الروي. ويعود أيضا إلى حس بشار الإيقاعي، فالقافية المردفة القائمة على المدود والانبساط تتناسب مع الروي المطلق أكثر من غيرها. وهو ما يتأكد من أبيات هذه القصيدة التي يناشد فيها حبّا طال انتظاره، ويقول في مطلعها[1]:

أَسُعادُ جُودِي لا شُفِيتُ سُعادَا ** وصِلِي بِوُدِّكِ هائِما مُعْتادَا

إنَّ الزِّيارةَ أَعْقَبَتْ بِفُؤادِهِ ** طرَبًا فأَعْقَبَ فِتنةً وفَسَادَا

ما تأمُرِينَ بِزائِرٍ أَقْصَيْتِهِ ** يومَ الخَمِيسِ وقدْ رَجَا مِيعادَا

فحركة الروي المطلق الممتدة في قافية الأبيات جلبت إيقاعا متوافقا مع صرخة الشاعر الذي أراد أن يسمع صوته لإحدى حبائبه بعد أن ماطلت في وصاله، وخالفت مواعيدها معه، وذلك بالتضامن مع ألف الردف وباقي المدود المنتشرة في جسم القصيدة، وهذا ما لا يتوافر في القوافي المجرّدة.

وتبعا للأنواع الثلاثة للقافية المطلقة (المردفة، المجرّدة، المؤسسة)، جاء التشكيل البنائي لها في ديوان بشار على خمس صور:

. قافية مردفة موصولة، كقوله:[2]

زان سليمان بني هاشم ** كما يَزِينُ الكاعبَ السُّورُ

من حِلْمه حِلْمٌ ومن حزمه ** حزْمٌ ومن نَعماهُ تيسيرُ

---

(1) الديوان 2/ 122 .

(2) الديوان 3 / 180 .

وكقوله:(1)

طال في هندٍ عتابي ** واشتياقي وطِلابي

واختلافي كلّ يومٍ ** بمواعيدَ كِذابِ

. قافية مردفة لها خروج، كقوله:(2)

يقول أبو عمرٍو غداة تهللت ** من العين درّاتٌ وفاض سفوحُها

أجدَّك من ريحانةٍ طاب ريحُها ** ظلِلتَ تُبَكِّي خُلَّةً وتنوحُها

. قافية مؤسسة موصولة، كقوله:(3)

ذهبتَ ولم تُلْممْ ببيت الحبائب ** ولم تشْفِ قلبا من طِلاب الكواعِبِ

نعمْ إنّ في الإبعادِ للقلب راحةَ ** إذا غُلِب المجهودُ من كلّ طالبِ

. قافية مؤسسة لها خروج، كقوله:(4)

بأبي وأمي من يقاربُني ** فيما أقولُ ومن أقاربُهُ

عَجِلُ العلامة حين أُغضبُهُ ** فإذا غضِبتُ يَلينُ جانِبُهُ

. قافية مجردة موصولة بمد، كقوله:(5)

ألا لا أرى شيئا ألذَّ من الوعدِ ** ومن أملٍ فيه وإن كان لا يُجدي

ومن غفلةِ الواشي إذا ما أتيتُها ** ومن نظري أبياتها جالسا وحدي

القافية المقيدة :

(1) الديوان 1 / 292 .
(2) الديوان 2 / 104 .
(3) الديوان 1 / 230 .
(4) الديوان 1 / 243 .
(5) الديوان 3 / 12.

يشير الجدول الأسبق المتعلق بحركة الروي[1] إلى أن نسبة القوافي المقيدة عند بشار لا تتجاوز 6،27% من مجموع القصائد والمقطوعات البالغ عددها (255) قصيدة ومقطوعة، وهي نسبة قليلة بالمقارنة مع قوافيه المطلقة.

وهذه النسبة تُعدُّ أمرا مألوفا عندما نراها تتفق مع ما عليه الشعر العربي الذي لا تكاد تتجاوز نسبته من هذه القوافي عشر ما في الأدب العربي[2]. ويعود سبب هذه القلّة . كما يراه بعضهم . إلى أنَّ التقييد يحدُّ من فاعليّة حرف الروي، ويسهم في تحجيم الدلالات وتقزيم النغم. ولأنّ الإطلاق غاية كلّ ذات إنسانية[3].

وقد جاءت القافية المقيدة عند بشار على خمسة حروف هجائية توزعت على ثلاثة أنواع من القوافي هي: المجردة والمردفة والمؤسسة، وذلك كما يظهر في الجدول الآتي:

الروي	قافية مجردة	قافية مردفة	قافية مؤسسة	المجموع
الباء	2	2	–	4
التاء	–	1	–	1
الحاء	1	–	–	1
الدال	4	–	2	6
الراء	3	1	–	4
المجموع	10	4	2	16

(1) ينظر البحث ص103.

(2) خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنّى، بغداد، ط5، 1977، ص217 .

(3) كنوان، عبد الرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص157.

يظهر الجدول أن أفضل القوافي المقيدة عند بشار هي القوافي المجرّدة، وهو أمر مألوف؛ لأنَّ الأرواء المقيّدة تقتل الصوت وتمنع انطلاقه، وهذا يتعارض مع مدود الردف والتأسيس، فبشار في قوله[1]:

ألا راعَهُ صوتُ الأذِينِ وما هجَدْ ** وما ذاكَ إلاَّ ذِكْرُ مَنْ ذِكرُهُ كَمدْ

ألانتْ لنا يومَ التقَيْنا حدِيثَها ** أمانِيَّ وعْدٍ ثُمَّ زاغَتْ بِما تعِدْ

اعتمد القافية المجردة التي تتفق مع الرويِّ المقيّد في الدلالة على ضياع الشاعر اليائس من وصال هذه المحبوبة. وقد أجاد بشار باتخاذ هذه القافية الخالية من المدود، في التعبير عن هذا الكبت الذي لا علاج له. ومن ثمَّ، فإنَّ الصراخ والاستنجاد بالآخرين الذي قد تتيحه القوافي المردفة أو المؤسسة لا يجدي نفعا.

وهو باختياره لهذه القافية المجردة يخالف ما ذكره بعض الباحثين، وهو أنَّ استعمال القافية المقيدة بعد المد كثير جدا، وأنَّ استعمالها من غير أن يسبقها مد غير كثير، وفيه عسر شديد في البحور الطوال[2]. وأنَّ الشعر العمودي –كما يرى باحث آخر– إذا "لجأ إلى القافية المقيدة، فإنَّه يتّخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالردف، أو بالتأسيس، أو الوصل بالهاء الساكنة أحيانا، أو باختيار صوت واضح في السمع أحيانا أخرى"[3].

وهذه الشروط تكاد تنعدم في قوافي بشار المقيّدة، فقد قلَّت نسبة الردف والتأسيس في هذه القوافي، وانعدم فيها الوصل بالهاء الساكنة، ولم يبق إلا اختيار الصوت الواضح في السمع، وهو ما تحقق في أغلب القوافي، كقوله في مدح المهدي[4]:

أفنيْتُ عُمري وتقضَّى الشَّبابْ ** بين الحُمَيَّا والجواري الأَوَابْ

فالآن شَفَّعْـتُ إمـامَ الهُـدى ** ورُبَّما طِبْـتُ لِحُبٍّ وطـابْ

(1) الديوان 3/ 70 .

(2) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهد أشعار العرب وصناعتها، 40/1 .

(3) عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص109.

(4) الديوان 1/ 296 .

وقد اعتمد بشار القوافي المقيّدة في مجموعة من البحور التامة كالطويل والسريع والرجز والرمل والهزج، والمجزوءة كمجزوء الكامل ومجزوء الرمل ومجزوء الخفيف، كما جاءت أغلب قوافي البحور التامة من الطويل وأغلب قوافي البحور المجزوءة من مجزوء الكامل.

ومن ثمّ، فإنّ ما استعمله بشار من بحور في هذا النوع من القوافي قد لا يتوافق مع ما توصل إليه إبراهيم أنيس من أن قافية الرمل المقيدة في الشعر العربي في العصر العباسي تفوق نسبتها أي بحر آخر، وأن هذه القافية قد تأتي بنسب قليلة في بحور مثل: الطويل والرجز والسريع[1]. وعليه، فإنَّ بشارا ربّما يكون نظم هذه القوافي على مثل هذه البحور الطويلة لغرض التحدِّي،[2] وإثبات القدرة الشعرية في النظم على جميع الأوزان والقوافي. وإمعانا في هذا التحدي لم يقْصُر هذه القوافي على غرض معين، وإنما أتى بها في مختلف الأغراض الشعرية.[3]

ومع أنَّ القوافي المقيَّدة تعطي مجالا أرحب للشاعر بما توفره من استعمال لغوي تتساند فيه جميع الحركات؛ إلاَّ أنَّ طول نفس بشار في هذه القوافي يقل عن المطلقة، إذ لا يتجاوز أكثرُ من نصف هذه القصائد العشرين بيتا، ولم تطل نفس بشار في هذه القوافي إلا في قصيدتين في المديح، الأولى على بحر الرمل، وبلغ عدد أبياتها (54) بيتا، ومطلعها يقول[4]:

يا لقومِ للحبيبِ المذَّكَرْ ** وخيالٍ زارني قبل السَّحَرْ

والأخرى جاءت على مجزوء الكامل، وبلغ عدد أبياتها (77) بيتا، وكان مطلعها [5]:

يا دارُ أقوتْ بالأجالِدْ ** بعدَ المسُود بها وسائِدْ

ومن ثمَّ، فإنَّ الرويَّ في قوافي بشار المقيدة إمّا أنْ يأتي مسبوقا بحركة قصيرة متنوعة تأتي بشكل متبادل ما بين الكسرة والضمة والفتحة، مما يزيد في تنوع الإيقاع عموديا كما في القافية المجردة. وإمَّا أن يأتي مسبوقا بحرف مدّ كما في القافية المردفة (المرِيبْ، القُلوب،النِّقابْ، المجابْ). وإما أن يكون مسبوقا بكسرة قبلها مد، كما في القافية المؤسسة (المساجِدْ، القصائِدْ، راشِدْ).

---

(1) أنيس ، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص260

(2) وقع هذا التحدي في أكثر من مناسبة كانت سببا في إنشاء إحدى قصائده البارعة. ينظر هامش الديوان: 156/2، 184/3.

(3) ينظر قوله في الغزل198/1، 25/2. وقوله في المديح296/1، 171/2. وقوله في الهجاء 3/ 98، 108، وفي الفخر140/3.

(4) الديوان 3 / 260 .

(5) الديوان 2 / 171 .

وتبعا لهذه المعاينة يكون التشكيل البنائي للقافية المقيدة في أشعار بشار، كالآتي:

. قافية مردفة ، كقوله:[1]

كأن قلبي ببقايا الهوى ** معلّقٌ بين خوافي عُقابْ

يا حبّذا الكأسُ وحورُ الدُّمى ** أيامَ ألهو والهوى لا يُعابْ

وكقوله:[2]

ويلي على روغانها ** ولسانِها الملِقِ الخلوبْ

فلقد شُغِفتُ بحبِّها ** شَغَف النصارى بالصّليبْ

. قافية مؤسسة، كقوله:[3]

فاظفرْ بحظِّك من أخٍ ** متدفِّقِ الشَّرباتِ ماجِدْ

يُجْدي عليك بمالِهِ ** وبسيْفِهِ عند الشّدائدْ

. قافية مجردة من الرِّدف والتأسيس، كقوله[4]:

آبَ ليلي ليث ليلي لمْ يَؤُبْ ** إنَّما الليلُ عَنَاءً لِلْوَصِبْ

أرقُبُ الليلَ كأنِّي واجِدٌ ** راحَةً في الصُّبحِ منْ جَهْدِ التَّعَبْ

وبالنظر في التشكيل البنائي للقافية بنوعيها المطلق والمقيد؛ نخلص إلى أنَّ بشارا لم يتجاوز الذائقة العربية في هذا البناء، ولم يخرج عن أساليب شعراء العربية في ما اعتمدوه من أصوات أوجبوها في بناء القافية .

التشكيل البنائي العمودي للقافية في شعر بشار:

(1) الديوان 1 / 296 .
(2) الديوان 1 / 198.
(3) الديوان 2 / 177 .
(4) الديوان 1/ 362 .

بما أنَّ الحافز الإيقاعي كما يرى الشكلانيون الروس "يؤثّر في اختيار الكلمات وترتيبها، ومن ثم في المعنى العام للسياق"[1]؛ فإنَّ القافية (حسب مفهوم الأخفش) تؤكد صحّة هذه القاعدة، فهي كما وصفها الرباعي: "كلمة تامّة وليست كلمة وبعض الكلمة، كما ذهب بعض العروضيين، ليست اعتباطية وإنَّما يتمّ اختيارها وفقا للوضع الخاص الذي يتَّخذه الموضوع في تجربة الشاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن"[2].

فالشاعر قد يعزز "الفعل الإلزامي للقافية باختياره للكلمات التي لها نفس البنية الصرفية وتحيل، بالتالي، على نفس المقولة الدلالية"[3]. وهده الكلمات تخلق فيما بينها علاقات صوتية تبقى على امتداد القصيدة.

فلا يكفي إذن أن تكون القافية مجرّد أصوات منطوية تحت سلطة إيقاع التفعيلة المتكرر فقط، إذ لا يمكن التوصّل إلى أيِّ دلالة لها إلاَّ إذا تمَّ النظر إليها في عزلة عن سطوة هذا الإيقاع. يقول جان كوهن: "والحقيقة أنَّ القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر؛ بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى".[4]

ومن هنا، يتحقق إيقاع القافية . بالإضافة إلى الترديد والتماثل . في الاختلاف والتباين حسب تنوّع الصيغ الصرفية في قوافي القصيدة.

ووفقا لهذا المفهوم "تستطيع دراسة القوافي في شعرنا العربي بشكل عام على أساس تحويل كلمات القوافي إلى موازين صرفية تلائمها، ثم النظر في المواد المجتمعة حول كلّ ميزان وتصنيفها وملاحظة علاقتها بالاتجاه الصوري العام وبالمعنى داخل القصيدة"[5].

---

(1) ويليك، رينيه، وارين أوستن، نظرية الأدب ، ص220 .

(2) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص290 .

(3) ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، 1989، ص213 .

(4) كوهن، جان، بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1 1986،ص74.

(5) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص290.

وبذلك تتمايز قوافي القصيدة الواحدة من خلال هذا التنوع والتقابل في صيغ الكلمات القوافي، الذي يؤدي إلى كسر التوقع، ويدفع الرتابة والملل الذي قد يحدثه التماثل الصوتي فيها. ويصبح هذا التقابل الصيغي هو حجر الأساس في تنظيم النسق الإيقاعي للقصيدة.

ومن ثمّ.، فإنَّ قوافي القصيدة الواحدة لا تتحدد بقافية البيت الأول، وإنما قد يكون لكلِّ بيت قافية تختلف عن باقي القوافي، مما يستوجب دراسة هذه القوافي عموديا.

وبالنظر في قوافي القصائد والمقطوعات في شعر بشار وفق هذا المفهوم؛ يتّضح أنّ النسق الإيقاعي فيها يسير في عدّة اتجاهات، حيث يظهر أنّ بعض القصائد أقامها بشار على صيغة واحدة ترتد جميع قوافيها إليها، مع ملاحظة تردد بعض موادها معها، كما في قصيدته التي قالها في محبوبته (عبدة) وابتدأها بقوله[1]:

أفِدَ الرَّحيلُ وحثَّتِي صَحبي ** والنَّفسُ مُشْرِفَةٌ على النَّحْبِ

فقد ارتدّت جميع قوافي القصيدة إلى صيغة واحدة هي (فعْلِ) بموادها الثلاث (فَعْل، فُعْل، فِعْل). وقد قام النسق الإيقاعي فيها على المزج ما بين هذه المواد بهذ الشكل:

نَحْبِ، سَكْبِ، صَبِّ، ذَنْبِ، طَبِّ، غَضْبِي. (فَعْلِ).

كُثْبِ. (فُعْلِ).

كَرْبِ، حَسْبِي، شَرْبِ. (فَعْلِ).

حُبِّ. (فُعْلِ).

جَنْبِي. (فَعْلِ).

قُرْبِ. (فُعْلِ).

رَكْبِ. (فَعْلِ).

لُبِّ. (فُعْلِ).

---

(1) الديوان 1/ 238.

إِثْبِ. (فِعْلِ).

ومما تم ملاحظته هنا أنَّ هذا المزج بين مواد صيغة (فعْل) يبدأ بطيئا في بداية القصيدة ثم يشتد مع نهايتها، وهو ما يتناسب ما حالة الشاعر الانفعالية التي تزداد توتّرا كلما تعمّق في القصيدة، كما يتّضح من خلال هذه الأبيات:

ما زِلــــتُ أذكُرُكُـــمْ ولَيلَــكُمُ ** حتَّى جَفا عن مَضجِعِي **جَنْبِي**

وعلِمْتُ أنَّ الصَّـرْمَ شِيمَتُكُـــمْ ** في النَّأْيِ والهِجْــرانَ في **القُرْبِ**

فَظَلَلْتُ لا أدري: أُقِيمُ علـى الـ ** ــهِجـــرانِ أو أغْدُو مع **الرَّكْبِ**

فَلَئِنْ غَدوتُ لقد أُصِبْتُ بِكــمْ ** ولَئِــنْ أقمــتُ لَمُسْهَـبُ **اللُّــبِّ**

قامتْ تــراءى لــي لِتقتُلَنِــي ** في القُـرْطِ والخَلْخــالِ و**الإِثْــبِ**

كما أنَّ هناك مزايا أخرى تزيد في تقوية إيقاع هذه القوافي إضافة إلى هذا التداخل بين مواد الصيغة الواحد، كالتجانس الحرفي بين القافيتين المتجاورتين مثل (رَهْبِ، رَبِّي) و (كُثْبِ، كَرْبِ) و (خِصْبِ، خَطْبِ) و (شِعْبِي، شَغْبِي). مما يُحدِثُ إيقاعات جزئيّة تنمِّي الإيقاع العام للقصيدة.

وإذا كان بشار قد اعتمد في قوافي هذه القصيدة على المزج بين المواد لإحداث الإيقاع، فقد يكتفي أحيانا بالأصوات المتوافرة في القافية لإحداث ذلك، كاجتماع ألف التأسيس وألف الإشباع في هذه القصيدة[1]:

ألا قُلْ لِعَبدَةَ إنْ جِئتَهَا ** وقد يُبلِغُ الأقرَبُ الباعِدَا

فقد ارتدّت قوافي هذه القصيدة إلى صيغة واحدة وهي اسم الفاعل الثلاثي (فاعل)، ووزن واحد هو (فاعِلا)، فقد اكتفى بشار بهذه الأصوات الممتدّة المعبِّرة عن حالته الوجدانية وحُبِّهِ الضائع عن تعدد الصيغ، ومن ثمّ، تكون قوافي هذه القصيدة قد اعتمدت على أربعة عناصر إيقاعية ثابتة يتوقّعها المتلقي وهي الروي والتأسيس والوصل ثم صيغة (فاعل)التي تتكرر في كل بيت.

إضافة إلى بعض المزايا المقوّية للإيقاع كالتجانس الحرفي الواقع بين قافيتين متجاورتين كما في (عائِدا، صائِدا) و (راقِدا، رافِدا) و (فارِدا، وارِدا) و(جالِدا، جامِدا). وأحيانا يقع هذا التجانس بين حرفين بشكل

(1) الديوان 3/ 136.

متقاطع كما في (باعِدا، عابِدا) و (هاجِدا، جاهِدا) (ماجِدا، جامِدا)، حيث يظهر إيقاع هذا التجانس بشدة عند تجاور القافيتين كما في هذين البيتين:

وكَرْشاءُ مُلْتَثِمٌ في الحَرِيرِ ** كـــــــأَنَّ بِلَبَّاتِـــها جاسِـــدا

ركُوبٌ إذا الكأسُ كَرَّتْ لهُ ** أكَـــبَّ فَخَـــرَّ لها ساجِـــدا

كذلك من ضمن الاتجاهات التي يسير عليها النسق الإيقاعي القفوي عند بشار، أنَّه قد يجعل لقافية القصيدة صيغة ارتكازية تتمحور حولها باقي الصيغ، كما هو واقع في قوافي هذه القصيدة التي قالها بشار في مدح المهدي الخليفة العباسي، وكان مطلعها[1]:

يا صاحِبَيَّ العَشِيَّةَ احتَسِبا ** جدَّ الهوي بالفتى وما لعِبَا

حيث بلغ عدد أبيات هذه القصيدة (71) بيتا، وترتد قوافيها إلى ست صيغ وهي: (فعل، افتعل، مفتعل، منفعل، انفعل، فع). وجاء تواتر هذه الصيغ في القصيدة كالتالي:

فعل	افتعل	مفتعل	منفعل	انفعل	فع
طَرَبَ،لَعِبَ،سَبَبَ،عَجَبَ،طَلَبَ،نَشَبَ	اغترب	مكتسب	منشعب	انقلب	أب
عَتَبَ،حَلَبَ،عِنَبَ،أدَبَ،عَقِبَ،كَذَبَ،	اقترب	معتقب	منقلب		
نَصَبَ،كُتِبَ،غَرَبَ،عَرَبَ،نُصُبَ،دَأبَ	التهب	محتجب			
شَغَبَ،وَهَبَ،غَضِبَ،قَرُبَ،شَرِبَ،حَسَبَ	اجتنب	محتلب			
نُجُبَ،غَلَبَ،رُكَبَ،حَدَبَ،حَبَبَ،صَخِبَ	انتقب	مرتعب			
كُرَبَ،وَجَبَ،ذَهَبَ،حُقَبَ،لَعِبَ،كَرَبَ	اكتأب	مطّلب			
حَسَبَ،سَبَبَ،كَذِبَ،عَقَبَ،رَكَبَ،أدَبَ	انتسب	محتسب			
رَيَبَ،شُزُبَ،خَطَبَ،عُصَبَ،رَغَبَ،دَأبَ	اضطرب	مجتلب			
لَهَبَ،حَرَبَ،كُتُبَ.					

يتضح من هذا الجرد أنَّ الكلمات القوافي تشكّلت من خلال ست صيغ، كان أكثرها ورودا صيغة (فعلا) بمختلف تقلّباتها، فقد بلغ مجموع القوافي التي جاءت عليها (51) قافية، تشكلت وفق هذه المواد: (فَعَلا، فَعُلا، فَعِلا، فُعُلا، فُعَلا، فِعَلا). وهذا العدد يمثل أكثر من ثلثي قوافي القصيدة، مما يشير إلى حصول التماثل بين هذه القوافي في كثير من مقاطع القصيدة، بمجيء معظمها على هذه الصيغة.

(1) الديوان 1/ 340.

وورود هذه النسبة الشاسعة لصيغة (فعلا) أدّى بالتالي إلى تقلّص باقي الصيغ بحيث لم يرد بعضها إلا مرة أو مرتين، كهاتين الصيغتين (منفعلا، انفعلا)، في حين أنَّ صيغتي (افتعلا، مفتعلا) وردت كل واحدة منهما (8) مرات. وهذا يعود إلى أنّ هذه الصيغ لا يصاغ منها إلا الأسماء فقط كما في صيغتي (مفتعلا، منفعلا)، أو الأفعال فقط كما في (افتعلا،انفعلا)، بينما صيغة (فعلا) يصاغ منها الأسماء والأفعال، كما يكثر مجيئها في الإفراد والجمع. بالإضافة إلى أنّ أغلب الكلمات في العربية هي من جذر ثلاثي يوافق هذه الصيغة.

ومع هذا، فإن التنوع الحاصل في موازين القافية هو بالدرجة الأولى إيقاع صوتي سببه الانفعال المتلوّن للذات الشاعرة، "فالقافية كباقي المكونات الأخرى التي يتشكّل منها النص الشعري، تخضع لإيقاع النفس، وهو الوازع الفني الذي يزرع بنياتها التشاكلية[1]".

فبشار حين يتحدّث عن الحبّ والحرمان في بداية القصيدة، وحين يذكر الرحلة إلى الممدوح ومشاقّها، وحين يقوم بوصف الممدوح، يستعين بقواف تنتمي إلى مجالات عدة؛ لكن الذي يوحّد بينها هو انفعاله النفسي وتوتره الذاتي، فهو الذي يجعل هذه القوافي في خدمة الجو العام للقصيدة.

وبالنظر في قوافي القصيدة إيقاعيا يتضح أنها تكونت من القوافي الاسمية والفعلية، وهو ما زاد في تلوّن الصيغ وتشكلها وبالتالي في التلوّن الإيقاعي، كما في قوافي هذه الأبيات التي قالها بشار واصفا المهدي:

فتى قُريــشٍ دِينا ومَــكْرُمةً ** وهبْــتُ وُدِّي له بمــا **وَهَبَــا**
لا يأْثَرُ الغِــلَّ للخليــل ولا ** تغلِبُــهُ طيْــرُهُ إذا **غَضِــبا**
يُعطِيكَ ما هبَّــتِ الرِّياحُ ولا ** يُطْمَــعُ فــي دِينِهِ وإنْ **قَرُبا**
شَهْــمٌ وَقُــورٌ يَزِينُ غُــرَّتَهُ ** حِلْمٌ وزانَ الوَقارُ ما **اجْتَنَــبَا**
يكفِيكَ مِنْ قَسْوَرٍ أجشَّ وكالْـ ** ـماءِ زُلالاً يجْرِي لِمَنْ **شرِبَا**
بِجِلْدِهِ طابــتِ الثِّيــابُ وبــالْـ ** ـمسِّ يُطِيــبُ العِيَانَ **والْحَسَبَا**
تُشَــمُّ نَعْــلاهُ في النَّدِيِّ كـما ** شَـمَّ النَّدامَى الرَّيْحَانَ **مُعْتَقَــبَا**
ساورْتُ مِنْ دونـهِ العقْنَقَــلَ ** والْجَوْفَ أُزَجِّي المهْرِيَّةَ **النُّجُبَا**

فالتشكّل الإيقاعي يقع هنا من خلال المزج فيما بين تقلبات صيغة (فعل)، التي جاء منها على (فَعَلَ،فَعِلَ،فَعُلَ،فُعُلَ)، وأيضا بين هذه الصيغة وغيرها من الصيغ مثل (افتَعَلَ، مُفْتَعَلَ).حيث جعل من هاتين الصيغتين فاصلا إيقاعيا يُذهِب من خلاله رتابة الإيقاع السائد المتمثل في صيغة (فعل) التي تغيب ثم تعود ثم ما تلبث أن تغيب مرة أخرى لتعود بعدها وهكذا إلى أن تنتهي بها القصيدة كما بدأت بها.

(1) كنوان، عبد الرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص137.

لقد حاول بشار أنْ يخلق من وراء هذه الصيغة ـ بالإضافة إلى التنوع الإيقاعي ـ وحدة عمودية متماسكة متكونة من الأسماء والأفعال.

ورغم حرص بشار على التنويع في القوافي من خلال هذا المزج بين الصيغ؛ إلا أنَّه أحيانا يأتي بها بشكل متماثل في بعض الأبيات المتعاقبة، ، كما في قوله واصفا المهدي أيضا:

وبِرْكَةٍ تحمِلُ الوفـــاء تـــلا ** فاهـــا من الموت بعد ما **كَرَبا**

يَحْثِي لهـــذا وذا وذاك ولا ** يحْســـبُ معروفه كمن **حسَبَا**

إنَّ الذي أنعمَتْ خلافتُـــــهُ ** بالنَّـــــاس حتّى تنازعوا **سبَبَا**

شقيقُ مَنْ قامتِ الصلاةُ بـهِ ** لَمْ يـــــأتِ بُخْـلاً ولمْ يقُلْ **كذِبَا**

فقد اتحدت القوافي الثلاث الأولى في صيغة (فَعَلَا)، محدثة بذلك نوعا من الإيقاع الجزئي داخل القصيدة. ثمَّ تحوَّلت في البيت الرابع إلى (فعِلا).

كما يمكن ملاحظة النسق الإيقاعي في قوافي هذه القصيدة من خلال التجانس القائم بين حروفها، سواء على مستوى الحرف الأوّل، كالتجانس الحاصل بين (رُكَبا، رِيَبا، رغَبا)، وأيضا (محتَجَبا، محتَسَبا، محتَلَبا)، وكذلك (عِنَبا، عَجَبا، عَتَبا، عَقِبا، عَرَبا، عُصَبا)، و (حَسَبا، حَلَبا، حَدَبا، حَبَبا، حُقَبا، حَرَبا) . أو على مستوى الحرف الثاني، كالتجانس الحصل بين (طَرَبا، غَرَبا، عَرَبا، قَرُبا، شَرِبا، كُرَبا، كَرَبا، حَرَبا).

كما يمكن ملاحظة النسق الإيقاعي من خلال تقابل الصيغ المنتمية إلى جذر واحد، كالتجانس الحاصل بين (عَقِبا، مُعتقَبا) و(غَرَبا، اغتَرَبا) و(انقلَبا، مُنقَلَبا) و(قرُبا، اقترَبا) و(حسَبَ، مُحتسَبا).

ولا شك في أنّ هذا التجانس بمختلف أنواعه زاد في تقوية البنيات الصوتية فضلا عن التنوع فيها.

كذلك من اتجاهات النسق الأيقاعي القفوي عند بشار، أنَّه قد يجعل للقصيدة نوعين من القوافي يسيران في خطَّين متوازيين يُظهر أحدهما الآخر ويقوِّيه. كما هو حاصل في قوافي هذه القصيدة التي قالها بشارفي مدح روح بن حاتم، وهي من الكامل المجزوء ذي الضرب المرفل (متفاعلاتن)، وروِيّها الدال المقيّد، ويبلغ عدد أبياتها (77) بيتا، وابتدأها بمقدمة طللية يقول فيها[1]:

يا دارُ أقْوَتْ بالأجالِدْ ** بعد المسودِ بها وسَائِدْ

(1) الديوان 2/ 171.

فقد ارتدَّت قوافي القصيدة إلى ستٍّ صيغ صرفية هي: (فاعِلْ، مَفاعِلْ، فَعَائِلْ، مُفاعِلْ، فَواعِلْ، أَفاعِلْ)، توزعت بنسب متفاوتة على أبياتها، بحيث تتكرر الصيغة الواحدة أحيانا بشكل متتال، وأحيانا أخرى بشكل متداخل مع إحدى الصيغ الأخرى أو مع أكثر من صيغة أخرى. وقد جاء تواتر هذه الصيغ كالتالي:

فاعل	مَفاعِل	فعائل	مُفاعِل	فواعل	أفاعل
قائد،باعد،عابد	مساجد،مراصد	وسائد،خرائد	مساعد	حواسد	أوابد
عائد،راعد،راشد	مجاسد،مصايد	رفائد،فرائد	مناحد	رواعد	أصايد
صاعد،قاصد،زائد	مواعد،مناشد	قلائد،وسائد	مساند	روائد	أباعد
بارد،قائد،راقد	مكايد،مشاهد	قصائد،فوائد	مباعد	سواجد	أساود
وارد،وافد،زائد	مقاود،مقاحد	عوائد،قلائد			
عاضد،ماجد،ساعد	مطارد،محامد	ولائد،شدائد			
واجد،شاهد،زائد	معاهد،مجاسد	رثائد،وذائد			
عائد،جامد،قاعد	موارد،مراقد	حدائد،جدائد			
والد،خامد،جامد	مقاعد	وظائد			
جاحد،جائد،خالد					

ووفقا لهذا الجدول يتضح أنَّ بشارا قد حشد لقوافي هذه القصيدة أصواتا ذات طبيعة اشتقاقية تمثلت في صيغة اسم الفاعل من الثلاثي والرباعي، ومجموعة من صيغ الجموع، تعتمد على المد والروي المقيد كلازمة يُسترجع الإيقاع معها. ومن ثمّ، فإن المزج هنا لا يكون إلا من خلال صيغ كلها اسمية، أي ما بين صيغ تدل على المفرد، وأخرى تدلّ على الجمع. لذلك فإن هذه القوافي تسير وفق خطَّين متقابلين: الأول يتمثَّل في صيغة المفرد (فاعل)، والثاني يتمثّل في صيغ الجمع (مَفاعِل، فعائل، فواعل، أفاعل).ولا شك أنَّ في هذا التقابل تقوية للبنية الصوتية للقصيدة إضافة إلى ما يحمله من دلالة.

كذلك يتّضح عبر هذا الجدول أنّ هذه القوافي تنتمي إلى عدة مجالات، تنوّعت بتنوّع المواقف التي مرّ بها الشاعر، "فالقافية (باعتبارها من الحافز الإيقاعي) تختار الكلمات التي تمثّلها وتأتي بها من أيِّ مجال، ولهذا تنوّعت المجالات فنغدوا بين أنواع لا علاقة بينها سوى أنَّها تمثِّل القافية، أو بتعبير أدق تمثِّل نوعا من الانفعال ممثلا بالقافية[1]. فبشار في مقدّمته الغزليّة نراه يكثر من الكلمات المتعلّقة بحياة النساء ولوازمهن، مثل

(1) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص290.

(المجاسد، الخرائد، القلائد، الحواسد، الوسائد، المواعِد المصايد)، فهي أصلح للدلالة عمَّا يكنه من عواطف وأحاسيس نحو المرأة.

وحين يفخر بنفسه وسطوته وقدرته على الآخرين يتضح أنَّ دلالة القوافي باتت تتغيّر، فقد أخذت تشير إلى الجبروت والعنف والدّمار، مثل (الأساود، الأوابد، راعد، عاند).وهي كلمات منتقاة من مجال الطبيعة القاسية؛ لكنها تدلُّ على ما أراد الشاعر التعبير عنه.

حتى إذا وصل بشار إلى غرضه المنشود، وهو مدح روح بن حاتم الرجل العريق في النسب والشجاعة والجود، نجد القوافي تتغير دلالاتها تبعا لهذا الغرض، مثل (قائد، ذائد، المُساند، جائد، خالد، المحامِد).

فعلى الرغم من تنوع مجالات القوافي في كل مقطع من مقاطع القصيدة، إلا أنَّ روح الشاعر وموقفه الانفعالي يجعلها ضمن حظيرة دلالية واحدة.

وإذا نظرنا إلى هذه القوافي إيقاعيا، فإنَّه يمكننا تمثّل النسق الإيقاعي المعتمد فيها في عدّة زوايا:

فقد استطاع بشار من خلال التكرار المتعاقب لهذه الصيغ، والمزج بين أشكالها المتنوعة، أن يكسب هذه القوافي تنوّعا إيقاعيا له خصوصيّته. حيث تحولت القصيدة نتيجة للتفاعل الحاصل بين صيغ القافية إلى ما يشبه الطائر، فكانت صيغة (فاعل) في قوافي القصيدة بمثابة قلب الطائر النابض الذي به يتنقل ويندفع ويثور ويهدأ، وقد وردت هذه الصيغة في (30) قافية. كما تمثل صيغتا (فعائل) و(مَفاعل) جناحي الطائر الذي بهما يعلو ويهبط ويسرع ويبطئ، وقد وردت كلّ منهما في (17) قافية، ثم تأتي باقي الصيغ (مُفاعِل) و(فواعل) و(أفاعل)، وكأنَّها تمثِّل ذيل الطائر الذي به يتم توازنه في صعوده وهبوطه، حيث وردت كلّ من هذه الصيغ في أربع قواف.

وعليه، فإنَّ إيقاع قوافي القصيدة تبعا لهذا التمثل متفاوت بين العلو والهبوط والإسراع والبطء،وفق التفاعل الحاصل بين صيغة اسم الفاعل وبين صيغ منتهى الجموع، الناتج عن الانفعال النفسي والتوتر العاطفي للشاعر، كما يظهر من خلال هذا الأبيات التي يصف فيها عبدة وقت زفافها:

للهِ عبـــدةُ إذْ غـــــدتْ ** منَّـــا تُزَفُّ إلى ابنِ **قائـــذْ**
كالحَلْيِ حُسْـــنُ حدِيثِـــها ** ودلالُـــها إحدى **المَصايذْ**
ولقدْ نَعِمْـــتُ بـروحِـــها ** ودفَعْتُ عن جَسَدٍ **مُساعِذْ**
يا شَـوقَـــها لِفِـــراقِـــنا ** وتَقُلُّبـــي فوق **الوَسائِـــذْ**
يا عبدَ قد شَخَـصَ الفـؤا ** دُ وقد شَخَصْتِ فغيرُ **باعِذْ**

حيث انتقل بشار بهذه القطعة من وصف نساء الديار عامة، إلى تركيز الحديث عن (عبدة) وقصة تخلِّيها عنه وزواجها من غيره. فابتدأ أبياته بقافية على صيغة (فاعل) ذات الإيقاع السريع المتوتّر الدال على توتر نفسيّة الشاعر لحظة زفاف عبدة. وحين انتقل بحديثه إلى وصف جمال عبدة تغيّر إيقاع القافية من السرعة

إلى البطء من خلال المزج بين ثلاث صيغ مختلفة بشكل متلاحق (مَفاعِل، مُفاعِل، فعائل)، وحين عاد وذكر الفراق مرّة أخرى رجع التوتر من جديد، فتحول بطء القافية إلى سرعة بالعودة إلى صيغة (فاعل).

وبالتالي، فإنَ صيغة (فاعل) دائما هي المحور التي تدور حوله باقي الصيغ بشكل متعاقب أو متداخل، فهي الصيغة التي جعلها بشار معادلا إيقاعيا لباقي الصيغ التي تتكرر فيها ألف التأسيس مع الروي المقيّد. كما هو واضح في الأبيات السابقة، وكما في قوله مادحا روح بن حاتم:

وتــرى الحلــولَ ببابــه ** مِــنْ بين مُخْتَبِطٍ **ووافِدْ**
مُتَعــرِّضِــيــن لِسَيِّــدٍ ** عَجْــلانَ بالمعْرُوفِ **زائدْ**
عَطَفَتْ عليــه قلوبُهُــم ** وعلــى فواضِلِهِ **العَوائِـدْ**
رَوْحٌ يرُوحُ مـع النَّــدى ** ويَــرَاحُ للبطَـلِ **المُنَاجِـدْ**
تَــرَّاكُ أَلْحِيَــةِ الخَنَــى ** وإلى الْوغَى سَلِسُ **المَقاوِدْ**
نِعم الفتــى يَسْعــى بــــه ** صِيـدُ المَحِيلِ من **الأصايِدْ**
وإذا الرِّيــاحُ تروَّحــتْ ** مُــقْوَرَّةً جـسدَ **المَقــاحِـدْ**
وتناوحتْ شُعَــبَ الذِّئـا ** بِ ولــمْ تَجِدْ عَوْدا **بِعاضِدْ**
مَطَـرَتْ سحَــائِبُـهُ عليــ ** ـكَ مــن الطَّـرائِفِ **والتلائدْ**

فقد ترتبت كلمات هذه القوافي على هذا الشكل (فاعل، فاعل، فواعل، مُفاعِل، مَفاعِل، أفاعل، مَفاعل، فاعل، فعائل)، حيث وردت على جميع الصيغ التي اختارها بشار لقوافي أبيات قصيدته، مكونا من وراء ذكرها إيقاعات مختلفة حسب متطلبات المعنى.

كذلك يمكن ملاحظة النسق الإيقاعي في هذا الاتجاه، من خلال التجانس القائم بين حروف هذه القوافي، سواء ما بين حروف الصيغ المختلفة، كالتجانس الحاصل بين (سائد، الوسائد) و(المصايد، الأصايد) و(واقد، فوائد) و(التلائد، الولائد).

أو ما بين حروف الصيغة الواحدة، كالتجانس الحاصل بين حروف الصيغ الآتية (خالد، خامد، جامد، جاحد، جائد)، و(باعد، عابد، راعد، عائد، ساعد، قاعد) و(الخرائد، الرفائد، الفرائد، رثائد)، و(مَواعد، مَعاهد، مَقاعد) و (مَراصد، مَراقد، مَطارد، مَوارد) و(مُساعد، مُباعد) و (المساجد، المجاسد).

أو ما بين حروف الصيغ المشتقة من الجذر الواحد، كالتجانس الحاصل بين (باعِد، مُباعِد، أباعِد) و(راعد، رواعد) و(مساجد، سواجد) و(ساعد، مُساعد) و(عائد، عوائد).

ولا شك في أنَّ هذا التجانس بمختلف أنواعه زاد في موسيقى القوافي وأثرى إيقاعها، خاصة إذا وقع في قواف متلاحقة، كما في قول بشار واصفا جمال النسوة اللاتي كنَّ يتجوّلن في هذه الديار قبل أن تدرس:

ولقد رأيــــــت بها الخَرا ** ئِـدَ يتَّصِـلْنَ إلى **الخرائِــدْ**

حُــورٌ أَوانِـــسُ كالنُّمَـــى ** أوْ كالأهِلَّـــــةِ في **المجَاسِـدْ**
رُجُـحُ الرَّوادِفِ والشَّـــوَى ** لا يأتَـــزِرْنَ علـــى **الرَّفائِـدْ**
مُتهـــلِّـــلاتٌ فـــي العبِيـــ ** ـرِ وفي الزَّبرجـــدِ **والفرائـــدْ**
لا يَرعَوِين إلـــى الْمُـــرِيـــ ** ـبِ ولا يَنِين علـــى المَراصِـدْ

فقد أحدث تكرار حرف الراء في هذه القوافي المتعاقبة، لازمة إيقاعية أخرى تضاف إلى ألف التأسيس والروي، إضافة إلى تكرار الميم والهمزة في صيغتي (مَفاعلْ، فعائل).

كما يمكن ملاحظة النسق الإيقاعي أيضا في التلازم الحاصل بين كلمة القافية والكلمة التي قبلها، وأكثر هذا التلازم يحصل من خلال الطباق كما في قوافي هذه الأبيات:

يا دار أقوت بالأجالـدْ ** بين **المَسُـودِ** بـها **وسائِـــدْ**
كثُرتْ مَواهبُـــهُ الكِبـارُ ** **لـــــصـــــادِرٍ** منَّـــا **ووارِدْ**
مَطَرَتْ سحائبُـــهُ علـــيـ ** كَ من **الطرائـــف** و**التلائدْ**
وعلى المسارح نضـــرةَ ** وعلى **المصادر والمـــوارِدْ**
بل أيُّها الرجـــل المُصِيـ ** ـخُ إلى **الأقارب والأباعـــدْ**
اعـــرِفْ فتى بِفِعالِـــهِ ** شتَّـــان بيـــن **نَدٍ وجامـــــدْ**
الفضْلُ عِند بنـــي المُـــهَلْ ** لَـــبِ في **المَقاوِمِ والمَقاعِـدِ**

فمما زاد في إيقاع هذه القوافي قيامها على أسلوب المطابقة بين كل من (مسود، سائد) و(صادر، وارد) و(طرائف، تلائد) و(مصادر، موارد) و (أقارب، أباعد) و(ند، جامد) و(المقاوم، المقاعد).

كذلك من ضمن اتجاهات النسق الإيقاعي القفوي عند بشار اعتماد قوافي القصيدة على العديد من الصيغ المتداخلة، دون أن يكون لهذه الصيغ محور تدور حوله، كما حدث في قوافي هذه القصيدة التي يقول بشار في مطلعها[1]:

يا طَيْرُ إنَّا في غدٍ طَيْرُ ** رُوحِي فإنَّ البَيْنَ تَبْكِيرُ

فقوافي هذه القصيدة التي قيلت في مديح داوود بن سليمان العباسي، ويبلغ عددها (52) قافية ترتدّ إلى (13) وزنا، كما يظهر من خلال هذا الحصر لقوافي القصيدة:

مفاعيل	تفعيل	مفعول	فعْل	فعاليل	فُعلول	تفاعيل	أفاعيل	فواعيل	فعاعيل	فِعليل	تفعول	فعّول
مناكير	تبكير	مقفور	نور	جماهير	طنبور	تماصير	أخابير	عواوير	دنانير	خنزير	تأمور	تنور
معاشير	تنفير	منشور	دور	خنازير	سرسور							
مغاوير	تبصير	مقرور	صور									
معاصير	توقير	مسرور	صور									
مآخير	تقتير	مشهور	زير									
معاطير	تقصير	مزرور	خير									
منابير	تستير	منصور	خور									
مشاوير	تكدير	مبرور	نير									
مزاهير	تبكير		عور									
مساعير	تيسير		سور									
مجامير	تحبير											
مقادير												

حيث يتضح من خلال هذا الجرد أن أربع صيغ جاءت شبه متعادلة في الكثرة، وباقي الصيغ جاءت شبه متعادلة في القلّة، ومن ثمّ، فقد يحدث التداخل بينها بصورة عشوائيّة ليس لها أيّ قيمة سوى تنوع الإيقاع.

وهذا التداخل في موازين القافية قد يدلُّ . كما يقول عبد القادر الرباعي ـ على نوعيّة الوحدة، إذ كلما كانت الوحدة أكثر تعقيدا؛ كثرت الموازين واشتدّ تداخلها[2].

(1) الديوان 3/ 174.

(2) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص291.

وقد يدلّ ـ من جهة أخرى ـ على تعدد الانفعالات والتجارب التي ذُكرت في القصيدة، حيث ابتدأ بشار قصيدته بذكر الرحيل وألم الفراق، بعدها انتقل إلى هجاء حماد عجرد، وقبل أن يدخل في المديح ذكر أبياتا في الغزل، ثم تطرّق إلى وصف التاجر الذي يبيعه الخمر، بعد ذلك تخلّص إلى المديح.

وقد عبّر الشاعر عن هذه الأغراض بقواف تنتمي إلى مجالات عدّة لا يربط بينها إلا جو القصيدة العام وانفعالات الشاعر. ومن ثمّ، فإنَّ هذه الانفعالات لابد أن تواكبها قواف متنوعة ودالة.

وهو ما تمّ ملاحظته من خلال أبيات القصيدة، فقد بدأت قوافيها بشكل عشوائي، تنوّعت فيه سبع مرات من خلال تسعة أبيات، وهذا مع كونه يقوّي إيقاع القوافي ويذهب عنها الرتابة، فهو أيضا يوحي بقلق الشاعر واضطراب نفسيّته وعدم استقرارها كما يظهر من خلال هذا الشكل:

تبكير، تنفير. (تفعيل).

نُور. (فُعْل).

مقفور، منشور. (مفعول).

تبصير. (تفعيل).

أخابير. (أفاعيل).

طُنبور. (فعُّول).

مناكير. (مفاعيل).

كذلك يمكن أن نستخلص بعض الدلالات الأخرى التي صاحبت هذا الإيقاع المتلون للقوافي، من خلال استعمال الصيغ التي يتوسطها ألف المد من عدمه، حيث يتّضح أنَّ ستًّا من القوافي التي وردت في مطلع هذه القصيدة خلت من هذا المد، فقد جاءت بهذا الشكل:

(تفعيل، تفعيل،فُعْل،مفعول، مفعول، تفعيل)

وهو ما يتناسب مع خطاب الطير التي أنبأته بفراق الأحِبَّة، فالشأن في مخاطبة هذه الطيور الرقيقة لا يحتاج إلى إيقاع مرتفع، وإنما إلى إيقاع هادئ؛ لذلك خلت هذه القوافي من الصيغ التي يكثر فيها مد الألف. وهذا بخلاف أبياته التي جاءت في المديح فقد تبدّلت فيها صيغ القوافي إلى (مفاعيل، فواعيل، فعاليل، مفاعيل، فِعْل، فعاليل)، كما جاء في هذه الأبيات:

دَعْ ذا فإنَّ الغُـرَّ من هاشِمٍ ** أبنـاءُ داوودَ **المساعيـرُ**

يَغْدُون للحـرب بأفرانِـها ** صِيدٌ إذا هـابَ **العَواوِيـرُ**

بِالسَّيْبِ منهمْ نَفَـرٌ سـادةٌ ** إلَيْهِـمُ تُلْقِـي **الجماهيـرُ**

قُلْ للغُواة الطَّالِبي شـأوِهِمْ ** لا يُدْرِكُ الرِّيـحَ **المَجامِيرُ**

كمْ مِنْ كريمٍ من بني هاشِمٍ ** مُهْدًى بهِ الصِّحَّةُ **والخِيرُ**

لِلْمُلْكِ عبَّـاسٌ وأبنـاؤُهُ ** قِدْمًا ولِلْحُـشِّ **الخنازيـرُ**

فالشاعر يدرك أنّ الأمر يتطلَّب إيقاعا عاليا ليسمع ممدوحيه والناس جميعا، لذلك أتي بقواف عالية الرنين شديدة الإيقاع لتتناسب مع هذا الحدث، وهو ما يمثّله مثل هذه الصيغ.

ويبدو من جهة أخرى أنَّ تعدد الصيغ في هذه القصيدة أغنت الشاعر عن تقوية الجانب الصوتي في صياغتها، وكلّ ما جاء في هذا السياق هو تجانس بعض القوافي المتلاصقة من خلال تكرار بعض الحروف، مثل (مسرور، سُرسُور، تستير) و (المنابير، النير، منصور) و (الجماهير، المجامير).

القيمة الجمالية والانفعالية للقافية:

حتى لا تفقد القافية جزءا مهمًّا من حيويّتها وقوة آدائها لابد أن تتوثق العلاقة بينها وبين فكرة النص، وإن يرتبطا باطنيا، لأنه إذا تم البحث عن الأفكار من أجل القوافي سينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا تم البحث بعناء عن القوافي من أجل الأفكار سينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال، ولكي يكون للغة الشعر تأثير السحر لابدّ أن تتابع الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي[1].

لذلك، لابد للقافية أن تسهم في إبداع الدلالة، وفي نقل التجربة وذهولها من خلال تآلفها مع روح التعبير والشعور[2]، بحيث يكون لها وظيفة أخرى تتمثل في الربط بين العبارات التي تتخللها كي لا تتشتت وتتباعد[3]، وأنْ يصبح لها كلمات "ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله"[4]. فموسيقية القافية وأثرها الدلالي متوقف على مدى ارتباطها بالحالة الانفعالية للشاعر، ومدى تمكنها ووضعها في موقعها الأنسب لها، بأن تكون ثابتة في محلها، يدل عليها سائر البيت شكلا ومضمونا وليست اعتباطية، فكما لكل مقام مقال فإن لكل بيت قافية لا يغني غيرها عنها.

---

(1) بدوي، عبد الرحمن، في الشعر الأوربي المعاصر، ص138.

(2) الحاوي، إيليّا سليم، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، ط3، 1969 ، ص121 .

(3) نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، ص78 .

(4) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، 11/1.

ومن ثمّ، يكون الإبداع في القصيدة حسب قوة العلاقة بينهما. وهو ما سيظهر لنا من خلال النظر في هذه الأبيات التي قالها بشار في (عبيدة):[1]

هوى صاحبي ريحُ الشمال إذا جرت ** وأهوى لقلبي أن تَهُبَّ جنوبُ

وما ذاك إلا أنها حين تنتهي ** تناهى وفيها من عبيدة طِيبُ

وإني لمُستشفي عبيدة إنها ** بِدائي وإن كاتمتُه لطبيبُ

كقارورة العطار أو زاد نعْتُها ** تليِنُ إذا عاتَبْتُها وتطِيبُ

لقد شغلت قلبي عبيدة في الهوى ** فليس لأخرى في الفؤاد نصيبُ

ألا تتّقين الله في قتل عاشقٍ ** له حين يُمسي زفرةٌ ونحِيبُ

يُقطِّعُ من أهل القرابة وُدَّهُ ** فليس له إلا هواكِ نسيبُ

تُمنِّيننِي حُسْنَ القضاء بعيدةً ** وتلْوِينني ديني وأنتِ قريبُ

فو الله ما أدري: أتجحدُ حُبَّنا ** عبيدةُ أم تجزي به فتُثِيبُ

وإنِّي لأشقى الناس إن كان حُبُّها ** خصيبا ومُرتادُ الجناب جدِيبُ

حيث يتضح أن أهم ما يوفّق بين مصراعي هذه الأبيات هو أولا ما يحدث فيهما من تقابل، بحيث إذا ذكر أحد طرفي المقابلة في المصراع الأول، اكتمل بالقافية الطرف الآخر في المصراع الثاني، فتأتي بذلك سلسة عذبة متمكنة طالبة مطلوبة. وثانيا ما يوجد بين المصراعين من اقتران شرطي، بحيث إذا ذكر الأول استوجب ذكر الثاني.

---

(1) الديوان 206/1 .

فمن أمثلة الصورة الأولى ما نجده في البيت الأول من مقابلة بين ريح الشمال وريح الجنوب، فبمجرد ذكر الأولى التي يرغب عنها الشاعر تخطر في الذهن الثانية التي يتشّق من خلالها طيب عبيدة. وعلى هذه الصورة جاء البيت الثامن والتاسع والعاشر، فمد حبل الوصال من قبل الحبيبة في حالة كونها بعيدة عن التناول (في سياق شعور الشاعر بالخذلان المستمر من قِبَلها)، ينبئ بقطعه وهي قريبة، كذلك المقابلة التي أحدثها الشاعر في تساؤله هل تجحد عبيدة حبه أم تثيبه عليه؟ والمقابلة التي أحدثها في تصوير أرقى درجات الشقاء المتمثل في عدم التواصل بين الطرفين، فإذا كان الحب خصيبا عنده فإنه سيتحول إلى شقاء إذا كان عند الطرف الآخر جديبا. ولا شك في أنّ هذا الترابط الحاصل بين القافية وسائر الكلمات ينتج عنه تدفقٌ إيقاعيّ متناسق يتوقعه المتلقي، "فالمعنى المحكم يقود حتما إلى قافية بعينها فتأتي متوافقة مع هذا المعنى ودالة عليه، لذا فهي تكون أكثر ثباتا من بقية كلمات البيت[1].

ومن أمثلة الصورة الثانية ما نجده في باقي الأبيات، فسبب عشق الشاعر لريح الجنوب هو ما تحمِلُه من طيب عبيدة، كما أن ذكر الاستشفاء في أول البيت يتوقع معه ذكر الطبيب في آخره، وكذلك قارورة العطار ومدى ارتباطها بالطيب. وطبيعيّ إذا انشغل قلب الشاعر بحب عبيدة ألا يكون للأخريات فيه نصيب. وطبيعي كذلك أن يكون للعاشق نحيب حين يمسي. وإذا تقطّعت حبال المودة بينه وبين قرابته فذلك بسبب هوى عبيدة الذي اتخذه نسيبا.

وهذا التوافق بين قوافي هذه الأبيات ومطالعها، ينضوي تحت ما يُسمَّى بالتوشيح، وهو "أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به، حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته[2] ".

---

(1) عسران ، محمود ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص 177 .

(2) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة ، نقد الشعر ص167 . العسكري ، أبوهلال ، كتاب الصناعتين، ص 425 .

كما لا تتوقف قيمة القافية في هذه الأبيات عند حد التعالق الباطني فقط، وإنما تظهر قيمتها أيضا من خلال أثرها في التشكيل الصوتي لباقي كلمات البيت التي يظهر فيها التماثل مع حروفها وحركة رويّها المضموم، مما يجعلنا ننظر "إلى عنصر القافية في النص الشعري على أنه مركز الالتقاء أو نقطة التقاطع في بنية الإيقاع الخارجي بين حركته الأفقية وحركته الرأسية"[1]. فحرف الروي (الباء) المتكرر في الأبيات السابقة عموديا والذي له وقع خاص في نفسية الشاعر كونه من ضمن الأصوات التي يشتمل عليها اسم محبوبته (عبيدة)؛ نراه يتكرر أفقيا في كثير من الكلمات التي تحمل معنى الحب والشوق، وتحمل الكثير من معاني الأسى والحرمان المتعلقة بهذه المحبوبة من مثل: عبيدة، قلبي، حبنا، حبها، بعيدة، بدائي، عاتبته... وغيرها.

كذلك تكمن العلاقة بين القافية وسائر كلمات البيت في التواصل والتعانق القائم بين حركة الروي (الضم) المتكررة عموديا من خلال قافية الأبيات، وبين الحروف المتحركة بالضم والمتكررة في كثير من الكلمات أفقيا، فقد اختار الشاعر الضم مجرى لرويه، وهي من أصعب الحركات نطقا على اللسان العربي، لذالك اختارها الشاعر فحالته الانفعالية استلزمت مثل هذا المجرى الصعب الذي يتناسب مع موقفه المتأزّم تجاه علاقته بعبيدة، ومع ما في نفسه من صراع، فهو عندما يقول:

كقارورة العطـــار أو زاد نعتُـها ** تليـــنُ إذا عاتبتُـــها وتطيـــبُ

لقد شغلت قلبي عُبيدةُ في الهوى ** فليس لأُخرى في الفُؤاد نصيـبُ

فقد تكررت حركة الضم تناسبا مع مجرى الروي في القافية، ومن ثمّ، تتحول هذه الحركة من مجرد صوت إلى جرس إيقاعي يصدح في جميع أرجاء البيت والقصيدة بأجمعها.

كما يتم التناسب والتعالق بين ردف القافية المتمثل في حرف العلة الذي يسبق الروي، وهو هنا الواو في البيت الأول والياء في باقي الأبيات، وبين الصيغ التي ورد فيها هذا الردف.

---

(1) الهاشمي، علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص68.

وهذا التعالق يعبر عن انفعال الشاعر وموقفه الشديد من حبيبته التي شغلت قلبه والتي يشك في حبها له، إنه يصرخ ليسمعها حبه وما يعانيه من ألم جرّاء هذا الحب، ويتوج هذا الصراخ بقوله:

وإني لأشقى الناس إن كان حُبّها ** خصيبا ومرتاد الجنـــاب جديـبُ

فقد جاءت كلمات المصراع الثاني كلها مردفة مما زاده إيقاعا وانسيابية، فقد وصل الشاعر إلى قمة حزنه وألمه عندما أدرك جفوة الحبيبة وتباعدها وانقطاع الأمل منها بزواجها من غيره.

ومن ثمّ، فلن يتأتّى لنا معرفة جماليات القافية وموقعها من الأبيات باعتبارها تتويجا صوتيا ودلاليا متصاعدا لكل بيت، إلا من خلال هذه النظرة الدائبة للعلاقة بين القافية والبيت ككل[1].

وبما أنَّ "الأصوات غنيّة بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها"[2]؛ يمكن كذلك إدراك العلاقة بين القافية وكلمات البيت من خلال الإيحاء الصوتي في كليهما، فإنّ القيمة الجمالية للقافية تكمن في تصوير الصوت لمشاهد القصيدة، وفي الإيحاء الذي يرسله عند محاكاته للحالة الانفعالية التي يعيشها الشاعر. كما يظهر في هذه القصيدة التي يتحدث فيها بشار عن سبب اعتزاله النساء، يقول في مطلعها[3]:

أقمْتُ وأجرَيْتُ الصِّبا ما وحــى واحِي ** وأمْسكْتُ عن بابِ الضَّلالةِ مفتاحِـــي

وقال العذارى: ليس فـــيكَ بقِيَّـــةٌ ** كَذَبْنَ يحُزُّ السيفُ في الطَّبَعِ الضَّاحِي

تَمَتَّعْتُ مِنْ وُدِّ الشَّبابِ الذي مضى ** مع البيضِ أُسْقَى ريقهُـــنَّ مـع الـرَّاحِ

حيث تحتل الذات في هذه القصيدة. كما تُظهر هذه الضّمائر (أقمتُ، أجريْتُ، أمسكتُ، تمتّعتُ، أُسقى، أَغدو، أُحَبُّ، أُعطَى). موقعا محوريا تعود من خلاله إلى فتوّة الماضي المشرق لتبرئة شيخوخة الحاضر الغائم، وهو أمر يعود إلى إحساس الشاعر بالوهن والضّعف لحظة وجود التحدِّي.

---

(1) المصري، يسرية يحي، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ص137.

(2) ويلك، رينيه، وارين أوستن، نظرية الأدب، ص 188 .

(3) الديوان 2/ 86.

وقد وجد بشار في القافية المردفة بروِيِّها المتمثل في صوت (الحاء) ذي المجرى المكسور؛ متَّسعا للتعبير عن تجربته المركبة التي يعيشها بين روعة الماضي حين كان مرفّلا يحظى بتبجيل النسوة له، ومنحه من اللثم والتقبيل ما يريد من غير إلحاح، وألم الحاضر في عيشه بين شَعره الأبيض وسخرية العذارى وبين سيف المهدي كما جاء في قوله:

لقدْ كان يومي بالجُدَيْدِ مُشــهَّراً ** وأيَّامُ ذِي ضالٍ ويومٌ بذي ضــاحِ

لَيالِيَ أغدُو بينهــنّ مرَفَّــلاً ** أُحَبُّ وأُعطَى حاجَتِي غَيْرَ مِلْحَاحِ

فغيَّر ذاك العَيْـشَ تاجٌ لبِسْتُــهُ ** وطاعةُ مَهْدِيٍّ كفتْ قول نُصَّــاحِ

لقد استعمل بشار صوت (الحاء) المكسور الذي يوحي بالوجع والتحسّر والانكسار، للتعبير عن إحساسه بالألم الذي تعرَّض له جرّاءَ سخرية العذارى منه. فهذا الصوت يمتاز "في كثير من الألفاظ التي يقع فيها بدلالته على الطعم اللاذع المؤثر"[1]. وقد استعمل صوت (الحاء) بدلالته المؤثرة لبيان مدى تأثّره من هذه السخرية، وتحسّره على ذلك الماضي الجميل، لذلك يكرر هذا الصوت أكثر من مرة في أكثر من بيت.

كما تتصعّد حالة الإحساس بالألم بذلك الصراخ الصادر عن أصوات المد المنتشرة في النص، والمتماثلة مع أصوات القافية الممدودة، وذلك حتى يتم تفاعل الصورة الإيقاعية للصوت مع الموقف الشعري وحالة الشاعر الانفعالية. من منطلق أنَّ النص الشعري هو "المنطقة التي تتحوَّلُ فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جليّة، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوّة"[2].

ومن ثمّ، فقد ترابطت قوافي هذه الأبيات مع باقي كلمات النص برابطة النغم الذي سرى من خلال حروف المد المتمثلة في الردف والوصل، ومن خلال صوت (الحاء) الذي تردد في ثنايا الأبيات وألَّف بينها.

---

(1) العبد، محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، دار المعارف، ط1، 1988، ص21.

(2) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء . المغرب، ط1، 1988، ص54.

ظواهر إيقاعية متعلقة بالقافية:

التصريع :

تمَّ ذكر التصريع هنا؛ لأنه يجري مجرى القافية، والفرق بينهما أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه[1]. لذلك عرفه النقاد بأنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[2]. أو هو تصيير آخر المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها[3]. وذلك كقول بشار[4]:

أأَرِقْتَ بعد رُقــادِكَ الْــ/أوَّابِ ** بِهوَاكَ أمْ بِخيــالِهِ الْ/مُنْتَــابِ

نَعَقَ الغُرَابُ فَخَنَّقَتْنــي عَبْــرَةٌ ** وبَكَيْتُ من جَزَعٍ على الأحْبَابِ

حيث يتّضح في البيت الأول أنَّ وزن آخر تفعيلة من شطره الأول (متفاعلْ) جاء مساويا لقافيته بسبب التصريع، وهو ما لا يجوز في باقي الأشطر الأولى من أبيات هذه القصيدة، وإنما يبقى وزنها على (متفاعلن).

وربما يتمّ التصريع في أبيات أُخر غير البيت الأول، وهو عند (قُدامة) من صنعة الفحول المجيدين من الشعراء، ويدلّ على اقتدار الشاعر وسعة بحره[5]. وقد ذكر قدامة أن الشعراء يذهبون إليه "لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[6].

---

(1) الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، تح: النبوي شعلان، دار قباء، القاهرة، 2003، ص276.

(2) القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة 1/ 173 .

(3) ابن جعفر ، أبو الفرج قدامة ، نقد الشعر ص86 .

(4) الديوان 1/ 241.

(5) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة ، نقد الشعر ص86.

(6) المرجع نفسه، ص90.

ويرى ابن رشيق أن سبب التصريع هو "مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه"[1].

إضافة إلى ذلك، فالتصريع يقوم بوظيفة جمالية وتواصلية، تعين على تحقيق التواصل المنشود بين الشاعر والمتلقي، كما يؤدي وظيفة إشارية تحدِّدُ الأصوات المكررة في قافية القصيدة، فهو عنصر من عناصر بناء النص الشعري، وأحد دوال الإيقاع فيه[2]. ولعلّ قيمته تزداد أهميّة إذا ما ارتبط ببعض العناصر الأسلوبية كالنداء، والاستفهام، وألا الاستفتاحية، وهي أساليب كثيرا ما يفتتح بها الشعراء قصائدهم[3].

ولأهميّة التصريع في بناء القصيدة العربيّة؛ كثرت المطالع المصرعة في ديوان بشار، حتى أصبحت ظاهرة فيه، فلا تكاد تخلو قصيدة منه. وهذا يشير إلى ميل بشار إلى هذه الظاهرة واستجابته لعطائها الإيقاعي، خاصة في مطالع القصائد الطويلة ذات الموضوعات الجادة المتميزة كالمديح والغزل، بخلاف الموضوعات الهزلية كالهجاء، التي يقل فيها التصريع. وهو ما جعل النقاد يصفونه بأنه أحسن المحدثين ابتداء[4].

كلمة التصريع :

لا يأتي اختيار بشار للكلمة المصرّعة اعتباطا، أو لمجرد إحداث السجع فقط، وإنما يكون اختياره لها نابعا من قيمتها الانفعالية أولا، لذلك نراه يميل إلى التصريع بالأسماء التي لها مكانة خاصّة في قلبه، كقوله:[5]

أسُعادُ جُودي لا شُفِيتُ سُعادا ** وصِلِي بِوُدِّكِ هائما مُعتادَا

منع النّومَ طارقٌ من حُبابهْ ** وهمومٌ تجولُ تحت الرَّهابهْ

غدا سلفٌ فأصعدَ بالرَّبابِ ** وحنَّ وما يحِنُّ إلى صِحابِ

---

(1) القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة، 1/ 174.

(2) بنيس ، محمد ، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، 133/1 .

(3) ابن عاشور ، محمد الطاهر ، هامش الديوان، 3 / 245 .

(4) الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، الأغاني، 148/3 .

(5) الديوان :2/ 122، 219/1 ، 271/1، 312/1 .

نأتْكَ على طول التجاوُرِ زينبُ ** وما شعرتْ أن النّوى سوف تصْقُبُ

فاختار لكلماته المصرّعة أسماء لها مكانة في نفسه لتكون محورا لتلك القصائد وأساسا لحركتها، ولكي يحصل من وراء ذكرها التناغم الذي يتشوق إليه بشار في جميع أبيات القصيدة من خلال الربط بين حرف الروي وآخر حرف من حروف الاسم المصرّع.

وأحيانا يختار لكلماته المصرَّعة أسماء بعض الأماكن التي لها مكانة مرموقة في نفسه كما في قوله:[1]

عفا بعد سلمى حاجرٌ فذنابُ ** فأحمادُ حوضى نُؤيُهُنَّ يبابُ

أقوى وعُطِّل من فُرَّاطَةَ النَّمَدُ ** فالرَّبْعُ منكِ ومن ريّاكِ فالسَّنَدُ

غُيِّب جيرانُهُ بــذي حَمَـــدِ ** عن ليل من لم ينم ولم يكَــدِ

كما يحدث التصريع في بعض القصائد بالكلمات الدالّة على حزنه والمعبّرة عن ألمه وحبّه البائس، وشدّة ما يلاقي من قسوة هذا الحب، مثل كلمة (الوساد) التي هجرها، و(البصر) الذي افتقده، و(الفؤاد) الذي غُلِب عليه ، كما يظهر من خلال هذه الأبيات:[2]

هجر الوِســـادَ فبات غيرَ مُوسَّــدِ ** وأذابـــه وِرْدُ الحِمـــــامِ المـورَدِ

نَبَا بِكَ خَلْـــفَ الظَّاعِنيــن وِسَــادُ ** وما لــكَ إلاَّ راحَتَيْـــكَ عِمَـــادُ

يا خاتَمَ المُلْكِ يا سَمْعي ويا بَصَرِي ** زُوري ابنَ عمِّكِ أو طِبيبي له يـزُرِ

قُمْ خَلِيلي فانْظُـــرْ أراكَ بَصِـــيرَا ** هَلْ ترى بالرَّسِيسِ ذي النَّخل عِيرا

أعبدةُ قد غلــبتِ علـــى فـؤادي ** بِذَلِّكِ فارجِـــعي بعـــضَ الفـؤادِ

---

(1) الديوان : 1 /248 ، 193/2 ، 3/ 8 .

(2) الديوان 111/3 ، 127/3، 211/3 ، 220/3، 130/3.

التشكيل البنائي للكلمة المصرعة:

اشترط حازم القرطاجني في الكلمة المصرعة " أن تكون مختارة، متمكنة، حسنة الدلالة على المعنى، تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا[1]".

وقد التزم بشار بهذا الشرط في تصريعاته التي جاءت في مطالع قصائده، وذلك بتمثّله كلمة القافية حسب البحور الشعرية وأضربها المتنوعة، الأمر الذي جعل التصريع عنده يأخذ أشكالا متعددة وفق سياق العروض والضرب. ومن ثمَّ، يتم اختزال البناء الإيقاعي للكلمة المصرعة في ديوانه في صورتين :

الصورة الأولى: التصريع المتحوّل، وهو تحول العروضة عن أصلها بغية موافقة الضرب، وذلك في حال اختلاف العروض عن الضرب في القصيدة الواحدة. وهذه الصورة موجودة في العديد من البحور الشعرية كالطويل والكامل والبسيط والسريع. ففي بحر الطويل يوجد فيه ضربان تتحول فيهما العروض المقبوضة (مفاعلن) لتتماثل مع الضرب الصحيح (مفاعيلن) أو الضرب المحذوف (فعولن)، كقول بشار :[2]

ألا لا أرى شيئا ألذَ /من الوعـــدِ ** ومن أملٍ فيه وإن كا/ن لا يُجدي

ومن غفلة الواشي إذا ما /أتيتُـــها ** ومن نظري أبياتَها جا/لسا وحدي

يكون قد أتى بعروض على وزن (مفاعيلن) تتماثل مع وزن الضرب الصحيح (مفاعيلن)، وعلى نفس حرف الروي وحركته، تحقيقا لعمليّة التصريع. أما باقي أعاريض أبيات القصيدة فجاءت على وزن (مفاعلن).

ومن ثمّ، يكون بشار قد أشار بهذا التصريع إلى قافية القصيدة من جهة، ومن جهة ثانية زاد في إيقاع البيت الذي يمثل مفتاح القصيدة وواجهتها.

---

(1) القرطاجني ، أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء ، ص282 ، 283 .

(2) الديوان 12/3 .

ومن أمثلة هذه الصورة كذلك التصريع في الكامل الذي عروضه على وزن (متَفاعلن) وضربه على وزن (متفاعلْ)، فإن عروض البيت الأوَّل تتحول بسبب الكلمة المصرعة إلى (متفاعلْ) أيضا، بعكس باقي الأبيات، مثال ذلك قول بشار:[1]

أمِن الحوادث والهوى الـ/مُعْتـــادِ ** رقد الخلِيُّ وما أَحِسُّ/س رُقـــادي

وأجِيبُ قائِلَ كيف أنـ/ـتَ بِصالِحٍ ** حتَّى مَللـــتُ ومَلَّنِـــي عُـــوَّادِي

ومن هذه الصورة أيضا الأبيات المصرعة من البسيط الذي عروضه على وزن (فعِلن) وضربه على وزن (فعْلن)، فإن عروض البيت المصرع تتبع ضربها فتأتي على (فعْلن)، وتبقى بقية الأبيات كما هي بعروضها الثابت (فعِلُن)، ومثاله قول بشار:[2]

ياليلتـــي لم أنم شوقا وتَسْ/هـــادا ** حتى رأيت بياضَ الصُّبحِ قد /عادا

كبَّرْتُ لمّا رأيتُ الصّبـــحَ مُنـ/ـبلِـجًا ** يحْـدو تَوالِيَ جَـوْنٍ بـانَ أو كـــادَا

ومنها أيضا القصائد المصرعة التي من السريع الذي عروضه على وزن (فاعلن) وضربه على (مفعو)، فإن عروض البيت المصرع تتحول بسبب الكلمة المصرعة هي أيضا إلى (مفعو)، كقول بشار:[3]

أنّى دعاه الشوْقُ فـار /تاحا ** من بعد ما أصبح جمْ/مَاحا

ذكَّرَهُ عَهْدَ الصِّبا /صاحِـبٌ ** كان لـــــه إذْ داكَ مِفتـــاحَا

أما باقي أبيات القصيدة ، فإن عروضها تبقى كما هي على وزن (فاعلن).

الصورة الثانية : التصريع الثابت، وهو بقاء العروضة على أصلها الثابت، بسبب توافقها مع الضرب في كل بيت من أبيات القصيدة، ومن ثمَّ، تتمحور، قيمة التصريع هنا في الروي ومجراه فقط. وهذه الصورة

(1) الديوان 3/ 66.
(2) الديوان 3/ 96.
(3) الديوان 2/ 112.

موجودة أيضا بكثرة في ديوان بشار متمثَّلة في الخفيف والوافر والرمل والمنسرح والهزج، وبعض صور الطويل والكامل والبسيط، ومن أمثلتها قول بشار :[1]

ريق سعدى يابن الدُّجَيْ/لِ الشِّفـاءُ ** فاسقنيـــه ، لكـــلِّ دا/ءٍ دواءُ

نامَ عنِّي صَحْبي ولا /أعرفُ النَّوْ ** مَ ، بعَيْنـــي قـــذيً وبالْ/قلبِ داءُ

لقد تساوى في الوزن كل من العروض والضرب في هذين البيتين من الخفيف، فكلاهما جاء على (فاعلاتن)، وبالتالي، فإن الكلمة المصرعة لم تحدث أي تغيير في بنية العروضة، وإنما ظهر التصريع عبر تماثل الحرف الأخير منها وحركته مع روي القافية ومجراه. ولا فرق يُذكر بين البيت المصرع وباقي أبيات القصيدة سوى في تحقيق هذا التماثل.

وهذه الصورة نجدها أيضا في الأبيات المصرعة التي نُظمت على الوافر والرمل والهزج والمنسرح.

وقد فرق ابن رشيق بين هاتين الصورتين، فجعل الأولى من باب التصريع والثانية من باب التقفية، وذلك بعدما اشترط في التصريع أن تكون عروض البيت تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته، وضرب له مثالين من (الطويل) الصحيح والمحذوف، وعمم ذلك على سائر الأوزان التي جرت هذا المجرى. كما اشترط في التقفية تساوي الجزأين، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع، وضرب لها مثلا من الطويل المقبوض، وأطلق عليه ومن في صورته اسم المقفى.

ويرى ابن رشيق أن إطلاق لفظ المصرّع على المقفّى إنما هو من قبيل المجاز وما جرت عليه عادة الناس، لئلا يخرج عن المتعارف[2].

ومن خلال النظر في ديوان بشار ومطالع قصائده، يتضح ميول بشار إلى الصورة الثانية من التصريع، وهي التي يتساوى فيها الجزآن من غير نقص ولا زيادة، لذلك جاءت جلّ أشعاره التي من الطويل على

---

(1) الديوان 1/ 138 .

(2) القيرواني ، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 173/1، 174 .

الضرب المقبوض الذي تتساوى فيه العروض مع الضرب. ولعلّ رغبة بشار في هذا النوع من التصريع هو الذي جعله يحوّر في إيقاع المنسرح فيساوى بين عروضه وضربه كي تسير باقي أبيات القصيدة على إيقاع مطلعها، كما هو الحاصل في هذه القصيدة الذي يقول في مطلعها[1]:

قدْ لامنِي في خليلتـــي عمـــرُ ** واللَّومُ في غـــيرِ كُنهـــهِ قـدرُ

قال أفقْ قلتُ لا فقـــال بلـــى ** قدْ شاع في الناس عنكم الخبرُ

فقد جاءت عروض جميع أبيات القصيدة على وزن (مفتعلن). وبذلك يخالف بشار ما عليه أهل العروض الذين جعلوا عروضة المنسرح في غير البيت المصرع على وزن (مستفعلن)[2].

ظاهرة التضمين:

التضمين في مفهوم العروضيين هو: "تمام وزن البيت قبل تمام المعنى"[3]. أو هو تضمين البيت الثاني معنى الأوّل، لأنَّ الأوّل لا يتمّ إلاّ بالثّاني[4]. وهذه العلاقة بين الأول والثاني ذات طبيعة نحوية تربط بين بنيتين مشتركتين في الدلالة[5]، كما في قول بشار[6]:

إنَّ المحِبِّين الذين هفتْ ** أحلامُهُمْ لِعَواقِدِ الخُمْرِ

أمَلُوا وخافُوا مِنْ حَياتِهِمُ ** وَعْراً فما وألُوا من الوَعْرِ

فقد ابتدأ البيت الأول بإنَّ واسمها؛ لكنَ خبرها لم يأت إلا مع بداية البيت الثاني.

ولا شك في أنَّ التضمين بهذا المفهوم يحطِّم استقلالية البيت، ويهدم فكرة أنَّ "البيت الشعري هو الوحدة الأساسية المكتملة والقافية بابها الموصد"[1].هذه الفكرة التي طالما حثَّ عليها النقاد قديما ونفّروا من عدم

---

(1) ابن جعفر ، أبو الفرج قدامة ، نقد الشعر ص86 .

(2) ابن جنى، أبو الفتح عثمان، كتاب العروض، ص88. و التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص73.

(3) التنوخي، أبو يعلى عبد الله بن المحسن، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978، ص70 .

(4) الخطيب التبريزي، يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، ص121، 122.

(5) الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص131 .

(6) الديوان 3/ 205.

الامتثال لها، إلى درجة أنَّ بعضهم أطلق على البيت الذي لا يقوم بنفسه اسم المبتور[2]، وبعضهم وصفه بالقبح، وبعضهم جعله من عيوب الشعر[3].

وإذا كانت فكرة استقلالية البيت تعدّ سببا وجيها في جعل التضمين عيبا، فإنَّ انتفاء هذه الفكرة حديثا والدعوة إلى وحدة القصيدة كانت هي السبب في استحسان التضمين، كونه من ضمن العناصر التي تسهم في ترابط هذه الوحدة وتساعد على تكاثفها. فالبيت الشعري مهما بدا مستقلا في بنيته الظاهرة، فإنّه "يخضع للبنية الدلالية العميقة لقصيدته"[4].

وهو من جهة أخرى يتيح للشاعر فرصة أكبر للتعبير عن موقفه الانفعالي ودفقته الشعورية من خلال بيتين أو أكثر. كما في قول بشار واصفا حالته عند رحيل محبوبته:[5]

لمَّا رأيتُ الهـــمَّ مُجْتَنِـــحًا ** في القلْبِ والعيْنانِ في سكْبِ

والبينُ قد أفِـــدَتْ ركائِبُـــهُ ** والقوْمُ مِنْ طَـرِبٍ ومن صَبِّ

ناديتُ: إنَّ الحُبَّ أشعرَنِـي ** قتْـلاً وما أحْدَثْـتُ مِنْ ذنْبِ

فقد استغرقت العلاقة بين طرفي البنية الشرطية حيّز ثلاثة أبيات، اكتمل الوزن في كل منهما؛ لكن المعنى لمْ يكتمل إلاَّ بالبيت الثالث، فلم تستطع القافية حصره إلا بعد مجيء جملة جواب الشرط (ناديتُ إنّ الحب أشعرني)، بعدما طفح الكيل ووصل الهم إلى القلب وأصبحت العينان غرقى بالدموع ولم يبق إلا الصراخ.

—

=

(1) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، أغسطس 1992، مطابع السياسة، الكويت، ص265 .

(2) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، ص209 . والمبتور عنده هو: "أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني".

(3) وصفه العسكري، أبو هلال، بأنّه قبيح. ينظر: كتاب الصناعتين ص47. وتبعه في ذلك القرطاجني، أبو الحسن حازم، في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص276. وعدّه القيرواني،ابن رشيق، من عيوب الشعر، ينظر: العمدة 1/ 171.

(4) عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ص196 .

(5) الديوان 1/ 239 .

فقد وظّف بشار أسلوب التضمين ليعبّر من خلاله عن الأسباب التي أوصلته إلى هذه الدرجة من الأم والحزن، بعدما عجز البيت الواحد عن وصفها.

ووفقا لذلك، فإنّ أيّ تغيّر في النمط النحوي للجملة "يستتبع تغير النغمة من الهبوط إلى الصعود، أو إلى الاستواء. فلو كان البيت مستقلّ المعنى تقريريا فإنّ نغمته الأخيرة ستكون هابطة، أمَّا إذا ارتبط هذا البيت بالبيت الذي يليه؛ لكونهما معا جزأين في جملة شرطيّة ، فإنَّ نغمة البيت الأول ستتحوَّل إلى الاستواء... وهكذا"[1].

وهذا التفاوت في مجيء النغمات يحقق قيمة إيقاعية تتمثّل في كسر الرتابة الثابتة في نهاية أبيات القصيدة. كذلك يؤدّي هذا التدوير الحاصل أثناء عمليّة التضمين بين البيت والجملة إلى نوع من التلاحم والاستمرارية الايقاعية واللغوية، فالبيت ينتهي عروضيا قبل نهاية الجملة دلاليا، كما أن البيت التالي لا يبدأ مع بداية الجملة حيث تبدأ الجملة في البيت السابق له.[2]

ومن خلال ملاحظة شواهد التضمين في شعر بشار يتّضح أنَّ أكثرها يتكون من بيتين، وأحيانا تزيد على ذلك[3] حسب الموقف وحالة الشاعر الانفعالية، إذ قد تحول "بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني"[4]، كما حصل في هذه الأبيات التي يردّ فيها بشار على ألذ خصومه حماد عجرد بعدما آلمه بهجاه[5]:

نُبِّئْتُ أَنَّــكَ يا حمَّــادُ تَبَــحُنِــي ** والكَلْــبُ يَنْبَحُ مَرْبُوطًا بِساجُــورِ

أحين هرَّت كلابُ الحَيِّ من حَرَسِي ** واحْمرَّ من مُهَجِ الأَجْوافِ تصْدِيرِي

وذَبَّ عَنِّــي غُــواةَ النَّــاسِ مُعْتَــدِيًا ** بابٌ حدِيــدٌ وصــوْتٌ غَيْرُ مَنْزُورِ

تَقْشُــو إِلَــيَّ بأَشْعَــارٍ مُلَصَّقَــةٍ ** مهْــلاً أبا عُمَرٍ ما أَنْتَ فــي العِيرِ

---

(1) البحراوي، سيّد، الإيقاع في شعر السيَّاب، ص27.

(2) عبد الجليل، حسني، موسيقى الشعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون)، ص231 .

(3) ينظر على سبيل المثال: الديوان 180/1، 239، 94/2، 127، 10/3، 252، 138.

(4) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 172 .

(5) الديوان 3/ 237 .

***

حَلَفْتُ بالقِبْلَـــةِ البَيْضــاءِ مُجْتَهِــداً ** وبِالْمَقامِ ورُكْـــنِ البيـــتِ والسُّــورِ

لَقَدْ عَقَقْتَ عَجُوزاً جِئْتَ مِنْ هَنِــهَا ** ما الشَّيْـــخُ والِــدُكَ الأدْنَى بِمَبْرُورِ

حيث يستنكر بشار حصول الاعتداء عليه بعد أنْ وصل هذه المكانة الرفيعة، وبعد ما هابه الناس وخشي سطوة لسانه القريب والبعيد، فجاءت هذه الأبيات مشحونة بالتحدّي والكره والحقد.

وقد ساعده أسلوب التضمين في أنْ يُظهر هذه المشاعر الغاضبة تِجاه من يحاول أن ينال منه، بحيث تمكن بواسطته أن يظهر الأسباب والتفاصيل التي جعلته يستنكر وقوع الإهانة عليه.

وإن كان البيت الأول قد اكتمل وزنا ومعنى، فإنَّ البيتين الثاني والثالث لم يكتمل معناهما إلاَّ بحلول البيت الذي يليهما وهو قوله: (تفشو إليَّ بأشعار).

ونظرا لأهميّة التضمين في بناء النص الشعري عند بشار يكرره مرّة ثانية في البيتين الخامس والسادس بطريقة أخرى، وهي القسم بأكثر من مقدّس بحيث تفيض هذه المقدّسات عن البيت الواحد، مما يجعل الوقوف على القافية أمرا غير مستساغ، فيضطر بشار إلى إكمال القسم في البيت الذي يليه. "ولذلك يمكن أن يكون مثل هذا البناء المتكرر في القصيدة قادرا على تشكيل وحدة جزئيّة تسهم في تشكيل البناء الكلِّي للنص، ولذلك فإنَّ الأبيات التي يستخدم فيها أسلوب التضمين لا يمكن أن ينتزع منها بيت من سياقه، لأنّه يظلّ مفتقرا إلى الأبيات الأخرى التي يشكّل معها وحدة متكاملة".[1]

ولجدوى أسلوب التضمين في وصول الشاعر إلى مبتغاه؛ يكرره بشار في عدّة مواقف متشابهة وبنفس الطريقة، فنراه يستعمله في هجاء عدوٍّ آخر له يُدعَى الباهلي، فيقول[2]:

أحِين ملكتُ الأرضَ شرقا ومغرِبا ** وأسْمَعْــتُ جــنَّ الخافِقَيْنِ زئيري

---

(1) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير، ط1، 2010 ، ص73.

(2) الديوان 3/ 241.

تَعبَّثَ بي زيــدُ الغــوِيُّ تبيعُـها ** لقـد وثِقــتْ من جمْرتــي بفتُـورِ

ويقول أيضا في هجاء باهلة مستعملا الأسلوب ذاته:[1]

أحِينَ وَضعْتُ عن رأسِي قِناعي ** وضمَّتْنِــي الخُطُــوبُ إلى الجِهَــارِ

وطافت بــي العوامِــرُ مُجْلِباتٍ ** طَـــوافَ المُجْلِبِيــن إلــى الــدُّوارِ

تَكِلُّ مَضــارِبِــي أو يزْدَهِينِــي ** وَعِــيدُ العبْدِ في القــوم الصِّغــارِ

فقد تأجل في هذين الشاهدين تمام المعنى إلى ما بعد البيت الأول، وفيهما يظهر التوهّج الإيقاعي نفسه الصادر عن الأبيات السابقة التي هجا بها حماد. فالشاعر يعيش الحالة الانفعالية نفسها التي جعلته يسلك طريق التضمين، ومثل هذا الأسلوب كثيرا ما يهدم وحدة البيت "إذا كان يتناول عاطفة شديدة الاضطراب والتموّج، فهي لا تستطيع أن تستقر في شطر واحد، ولا أنْ تهْدأ في آخر بيت، بل تبقى منها بقية يفيض مداها على الشطر أو البيت وتنتقل منه موجة إلى ما يليه".[2]

ومن الأمثلة التي يظهر فيها التضمين كأسلوب يُسهم في تشكيل نسيج النص الشعري إيقاعيا ودلاليا، تلك التي يستهلّها بشار بعبارة: وقلتُ، أو وقائل، أو وقائلة. وعادة ما تكون من بيتين كقوله في رحمة:[3]

وقُلْتُ لمَّا رأيــتُ الحُــبَّ يتبعُنِــي ** وأنتِ في راحةٍ من همِّيَ السَّارِي

ليْتَ المنايا دعَتْنِي فاستجبْــتُ لها ** وكُنْتُ ممَّـنْ تُواتِــي دارُها دارِي

حيث يجسِّد هذا التعالق الدلالي بين البيتين صورة واضحة للتضمين، فلا يتم معنى الأوّل إلا بالثاني، مما يجعل إيقاع القافيتين متفاوتا باختلاف الوقفتين العروضية والدّلالية، إذ لا يمكن الوقوف على القافية الأولى لعدم تمامها دلاليا مما يتسبب في ارتفاع نغمها الإيقاعي عن الثانية التي هي محل التلاقي بين الوقفتين.

---

(1) الديوان 3/ 242.

(2) النويهي، محمد ، قضيّة الشعر الجديد، دار الفكر ، مكتبة الخانجي، ط2، 1971 ، ص 284.

(3) الديوان 3/ 147.

كذلك من ضمن الأساليب التي انتهجها بشار في توظيف التضمين، أسلوب التفريع[1]، حيث يبدأ هذا الأسلوب باسم منفي بـ(ما) ويُختم باسم على وزن أفعل التفضيل، وذلك كقول بشار في مديح المهدي[2]:

ما الليثُ مفترشاً في الغِيلِ كَلْكَلَهُ ** على مناكِبِهِ مِنْ فوقِـهِ لِبَدُ

يَحْمِي الشُّبُولَ ويَحْمِي غِيلَ لَبْوَتِـــهِ ** وقَـدْ تَحَرَّقَ في حَيْزُومِهِ الحَـرَدُ

يومــاً بأجْـــرَأَ لا والله منـــكَ إذا ** أبناءُ حَرْبٍ على نِيرانِها احتـرَدُوا

فقبل أن يصل بشار إلى هذه الأبيات التي يبني فيها صورة تشبيهية متكاملة لشجاعة المهدي وجرأته، كان قد تناول في أبيات سابقة صفات أخرى للمهدي كالكرم والوفاء والعدل وغيرها، لكنه لم يتوقف عندها كما توقف عند صفة الشجاعة، فبشار لم يكتف بجعل المهدي أسدا، وإنّما جعل للأسد صفات أخرى تزيد في شجاعته وشراسته حتى يصل إلى مستوى شجاعة المهدي. فاستهلّ أبياته باسم منفي جاء في البيت الأوّل، ثم جاء بخبر هذا الاسم على شكل جار ومجرور (بأجرأ) في البيت الثالث ليكمل به المعنى. فكل بيت من هذه الأبيات الثلاثة مكتمل من ناحية الوزن، لكن معنى الأول والثاني لم يكتمل إلا بالبيت الثالث، لذلك فنفس الشاعر لا ينتهي إلاَّ بقراءة الأبيات الثلاثة متتابعة، مما يتهيّأُ للبيتين الأوَّلين إيقاعا متعادلا، في حين يختلف إيقاع الثالث لتلاحم الوقفتين العروضية والدلالية في قافيته. ومن ثمَّ، فإنَّ التضمين بالمعنى الدقيق .كما يقول جان كوهن . "ليس في الواقع إلا حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب، هذا التعارض الذي يلاحظ في جميع الأبيات. إنَّ هذا التعارض يقوم على التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض قد يستلزم

---

(1) ذكره من القدماء تحت هذا الاسم: العلوي، يحي بن حمزة بن علي. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، صيدا بيروت، ط1، 2002، 3/ 72.

كما تناوله من المحدثين، عبد القادر الرباعي تحت اسم: التشبيه الدائري، وهو عنده:" المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما) خاصّة، وخاتمته إثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن (أفعل). وغالبا ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي . وهو المشبه به عادة . قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك". ينظر: الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1998 ، ص142.

(2) الديوان 2/ 202.

لقاء تاما بين الوقفة العروضيّة والوقفة الدلاليّة".[1]. وكون التضمين يقود إلى التدافع بين الوزن والتركيب، فإنّ تنظيم هذا الصراع إيقاعيا يعدّ أحد الوظائف[2] المتعلقة بالقافية، "ولا سيّما حين يستثمر المنشد جانب الوقف الذي تغري به القافية، وجانب الاسترسال الذي يحثّ عليه التضمين، وهنا يُصبح للتضمين مردود إيقاعيّ".[3]

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص60.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) 1/ 171 .

(3) ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص366 .

إيقاع التكرار[1]:

توطئة:

يشكِّل التكرارُ بدلالته الواسعة القانونَ الأساسيَّ لظواهر الإيقاع في الشعر، فهو كما يقول يوري لوتمان "لقد سبق أن ذكرنا أنَّ البنية الأساسية في المنظوم هي التكرار. وهذا ليس صحيحا وحسب، بل هو معروف عند الجميع. فنظريَّات الأدب، على كثرتها، تؤكِّد قيام المنظوم على تكرار أنماط شديدة الاختلاف: تكرار وحدات تنظيميَّة (إيقاع)، وتكرار أسجاع متماثلة في نهاية الوحدات الإيقاعيَّة (قافية)، وتكرار أصوات مجرّدة في النَّص (تجنيس)[2]".

فتحقق الإيقاع في البناء الشعري مشترط بتوافر التكرار المواكب للسياق العام فيه؛ لأنَّ القاعدة الأوَّليَّة في التكرار تقول: ينبغي أن يكون اللفظ المكرَّر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان مجرّد ألفاظ متكلّفة لا سبيل إلى قبولها[3].

وكما يُبني الإيقاع الخارجي على تكرار التفاعيل العروضيّة، وعلى تكرار القافية، فإنَّ الإيقاع الداخلي أيضا يُبنى على تكرار الوحدات الصوتيّة الصغرى والكبرى. يقول عبد القادر الرباعي: "ونعني بالإيقاع الداخلي أيَّ ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات. لا يهمّنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنّما يهمّنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"[4].

وقبل دراسة هذه الوحدات الصوتيّة المتكررة في شعر بشار، نعرّج على مفهوم مصطلح التكرار عند القدماء والمحدثين.

جاء في المعاجم أنّ (التَّكرار) في اللغة مأخوذ من الكَرِّ. والكرُّ: الرجوع، يقال: كرَّ الفارسُ كرًّا إذا فرّ للجولان ثمّ عاد للقتال، والجواد يصلح للكرِّ والفرّ، وأفناه كرّ الليل والنهار، أي: عودهما

(1) يطلق عليه الطيب المجذوب اسم: التكرار المحض. ويرى حصره في أنواع ثلاثة: التكرار المراد به تقوية النغم، والتكرار المراد به تقوية المعاني الصوريّة، والتكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية. ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. 2/ 45.

(2) لوتمان ، يوري، بنية النَّص الفنِّي، نشر كاليمار، باريس، 1973، ص204 ، نقلا عن زرقون نصر، قريرة، الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب (عبد الكريم بن ثابت أنموذجا)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، ص389.

(3) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص264 .

(4) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، ص292 .

مرّة بعد أخرى. ومنه اشتُقَّ تكرير الشيء وهو إعادته مرارا، والاسم: التَّكرار، يقال: كرّرتُ الشَّيء تَكريرا وتَكْرَارا[1].

وحدُّ التكرار في اصطلاح البلاغيين القدماء هو: دلالة اللفظ على المعنى مرددا[2].

وهو عندهم ينقسم إلى قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ. وكلٌّ منهما ينقسم إلى مفيد وغير مفيد حسب قوّة الدلالة على المعنى[3]. لذلك تركّزت عناية القدماء على قيمة التكرار دلاليا أكثر من قيمته إيقاعيا، من خلال تحديد أغراضه بالتوكيد أو الترغيب أو التعظيم أو التهديد أو زيادة التنبيه أو التهويل أو الاستبعاد أو التعظيم أو التلذّذ بذكر المكرر ....الخ[4].

وهذه العناية بالجانب الدلالي للتكرار قد يكون سببها انبثاقه من رحم الدراسات القرآنيّة التي شغلها أسلوب التكرار في القرآن الكريم كثيرا[5]. فقدسيّة القرآن جعلتهم لا يأبهون لما يتوافر عليه التكرار من إيقاع نغمي بقدر ما كانوا يحرصون على دراسة الإعجاز القرآني فيه.

وإذا كان هذا هو مفهوم التكرار عند القدماء، فإنّ مفهومه يختلف عند المحدثين، فهو كما ترى نازك الملائكة: "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كلِّ تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسيّة كاتبه[6].

ويرى الطيب المجذوب أنَّ الغرض الرئيسي من التكرار هو الخطابة، وهي: أن يعمد الشاعر إلى تقوية ناحية العواطف، كالتعجّب، والحنين، وما إلى ذلك، من طريق التكرار[7].

(1) الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، و الفيُّومي المقرئ، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصريّة، صيدا ــ بيروت، 2004، مادة: كرر.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، بيروت ــ صيدا، 1995، 2/ 146 .

(3) المرجع نفسه، 2/ 146، 147.

(4) ابن معصوم المدني، السيد علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، 1969، 5/ 345 .

(5) ينظر في ذلك ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار التراث ، القاهرة، ط2 1973، ص232. وأيضا الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل بيروت ، 1988 ، 3/ 8 .

(6) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص276 .

(7) المجذوب، عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 2/ 45.

وبالمقارنة بين المفهوم القديم للتكرار وبين المفهوم الحديث له، يتضح أنّ الاختلاف بينهما يكمن في أنّ القدماء انصبّ اهتمامهم على ما تحققه اللفظة المتكرّرة من دلالة تخدم المعنى، دون النظر إلى القيمة الإيقاعيّة، أو الجانب النفسي لمكرر هذه اللفظة، وهو ما اهتمّت به الدراسات الحديثة أكثر، وجعلته أُولى الأسباب المؤدّية للتكرار.

وهذا الاختلاف في المفهوم أدّى إلى الاختلاف في تناول الصوت المكرر، فإذا كان المحدثون قد تناولوا التكرار بشكل موسّع يشمل تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار الحركات. فإنَّ التكرار بهذه الصفة الواسعة لم يتم تناوله من قبل القدماء على الرغم من أنَّ جميع أشكال التكرار قد وردت في الشعر العربي منذ أيام الجاهليين، وهو ما أشار إليه إبراهيم عبد الرحمن في دراسته لموسيقى الشعر الجاهلي بقوله: "وقد حقق الشاعر القديم هذا (التكرار الصوتي) بوسائل عديدة نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة: أوّلها، تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة، يحدث تكرارها أصواتا وإيقاعات موسيقية معيّنة، والثاني، تكرار كلمات يتخيّرها الشاعر تخيّرا موسيقيا خاصا، لتؤدِّي بجانب دورها في بناء الصورة الشعريّة إلى توفير إيقاع موسيقي خاص بكل بيت على حدة. ويتمثَّل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروي.

وقد كان الشاعر الجاهلي كثيرا ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد[1]".

ولعلَّ اهتمام الشعراء بتكرار بعض الحروف أو الألفاظ دون بعض راجع إلى ما تمتاز به هذه الحروف وهذه الألفاظ من جرس يستطيع هؤلاء الشعراء بواسطته توصيل تجربتهم الشعريَّة للآخرين، وهو ما يفسّر اختيارهم لبعض الحروف وبعض الكلمات وتكرارها دون غيرها، يقول موسى ربابعة: "إنَّ الشعور الطاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل إلى تكرارها، ولو لم يكرِّرها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة وأن تثير إحساسا لدى المتلقي"[2].

لذلك، فإنَّ أهمية الجرس الصوتي ـ كما يشير إبراهيم أنيس ـ لا تكمن في مدى تناسب الصوت وتلاؤمه مع غيره من الأصوات فقط، ولكن أهميته الإيقاعية بالذات تكمن في تكريره الانسيابي غير المتكلف الذي يكسب الشطر أو البيت إيقاعا مميزا تستريح إليه الآذان وتقبل عليه،

(1) عبد الرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، ص368 .

(2) ربابعة، موسى . قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص25 .

فتردد حرف السين مثلا في قول البحتري (صنت نفسي عما يدنس نفسي) قد حسَّن من موسيقى الشطر لأنها وقعت في مواضع من الشطر موفّقة[1].

وكون التكرار من أكثر العناصر الإيقاعيّة انتشارا في منجز بشار الشعري، إذ يعتمد عليه في توليد الإيقاع وإحداث الدلالة اعتمادا كبيرا؛ سيتم في هذا الفصل تناول ظاهرة التكرار في شعر بشار وفق مفهوم النقاد قديما وحديثا، بغية التوصّل إلى القيمة الإيقاعيّة والدلاليّة لهذه الظاهرة، بداية من تكرار الصوت الواحد في حيّز الكلمة المفردة، أو في حيّز مجموعة من الكلمات. إلى تكرار الكلمة أو العبارة، إلى تكرار الحركات القصيرة والطويلة. حيث يمكن تتبع هذه الأنماط وحصرها في ديوان بشار في ثلاث صور، مع ملاحظة أنَّ هذا الحصر هو مجرد إجراء منهجي قصد به التوضيح، إذ لا يمكن حصر هذه الأنماط في اتجاهات أو صور معينة، لشدّة التواصل والتداخل فيما بينها، فـ"مهما كانت فاعليَّة التشديد على التكرار في الشعر فإنَّ النسيج الصوتي بعيدٌ عن أن يُحصر في تأليفات عددية لا غير"[2].

وقد جاءت هذه الصور كالتالي:

الصورة الأولى : تكرار الحروف.

يُعرَف الحرف عند علماء اللغة بالصوت اللغوي، والمقصود بموسيقى الحرف هو الجرس الصوتي الذي يحدثه، وعلاقة هذا الجرس بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري[3].

ولأهمية الحرف وأثره الكبير في توليد المعنى وإحداث الإيقاع، جرت الكثير من الدراسات الصوتية والبلاغية حوله قديما وحديثا، فقد أدى اهتمام الدراسات الصوتية بجرس الحروف إلى تقسيم الأصوات إلى حروف صوامت وحركات صوائت[4]. وأيضا تمّ تقسيمها إلى مجهورة ومهموسة[5].

---

(1) أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص41 .

(2) ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ص55 .

(3) عبد الدايم ، صابر ، موسيقى الشعر العربي (بين الثبات والتطور)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص 28 .

(4) بشير، كمال، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000، ص149 .

(5) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، 4 /434.

والأصوات المجهورة عندهم هي: الهمزة والألف والعين والغين والقاف والجيم والياء والضاد واللام والنون والطاء والراء والدال والزاي والظاء والذال والباء والميم والواو. أما المهموسة فهي: الهاء والحاء والخاء والكاف والشين والسين والتاء والصاد والثاء والفاء. ينظر: سيبويه ، كتاب سيبويه ، 4/ 434 .

كما اهتمّ علماء البلاغة بهذا الجرس وعالجوه تحت مسمّى الفصاحة والسلاسة والطلاوة وغيرها من الألفاظ كتلاؤم الحروف وتنافرها داخل الكلمة والتركيب[1].

ومن ثمّ، فإن جرس الحروف يعد قيمة صوتية وجوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي، وهو أيضا أداة التأثير الحسي بما يوحيه من دلالة معنوية في ذهن السامع[2].

ولأهمّيّة هذا النوع من التكرار اعتمده بشار واحدا من القيم الفنيّة التي تشكّل بنية الإيقاع في شعره، حيث استطاع من خلال سياقه داخل النصوص أن يكسبها إيقاعا بارزا يسهم في تشكيل تجربته الشعرية. وقد جاء تكرار الحروف في ديوان بشار وفق أشكال متعددة ومتنوعة أهمها:

ـ تكرار الحرف في نطاق الصيغة:

يمتاز هذا النوع من التكرار بجرس إيقاعي يسهل معه محاكاة المعنى الذي يريده الشاعر، فـ"إنَّ لبعض الأصوات قدرة على التكيّف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها"[3].

ولعل أهم الأصوات التي تقوم بوظيفة المحاكاة عند بشار لتميزها بقيم تصويتية واضحة هي القاف والراء والشين والضاد والعين والميم والجيم والحاء.

وقد اعتمد بشار على ما يحدثه تكرار هذه الحروف من موسيقى موحية إلى حد كبير في تشكيل تجربته الشعرية، فجاءت موسيقاه بذلك معبّرة عن موقفه الشعري وما يصحبه من توتّر وانفعالات. ومن ثمّ، فهذا التكرار ـ كونه أحد أجزاء موسيقى القصيدة وإيقاعها ـ يساعد على "نقل الوجدان والخواطر والمشاعر والأحاسيس التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزا دالاً موحيا على كلّ هذا"[4].

وكان أكثر ما يستعمل بشار هذا النوع من التكرار في صيغة المضاعف الرباعي مثل: قرقر، ضعضع، جمجم. ومن ذلك ما جاء في قوله متغزلا بـ(أسماء) إحدى حبائبه[5]:

يا (أسْمَ) جودِي بمعرُوفٍ نعيشُ به ** ولا تكوني لنا حـــــــربا وأوصابا

والله أنساك يا أسماء مـــا طرَفـــــــــــتْ ** عيني وما **قرقر** القُمريُّ إطرابا

---

(1) الكثير من كتب البلاغة التي تناولت هذا الموضوع، ينظر على سبيل المثال: العلوي، يحي بن حمزة، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، 1/ 57 . الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت ــ لبنان، ط الأخيرة، 2000، ص27 .

(2) هلال ، ماهر ، جرس الألفاظ ، ص7 .

(3) العبد ، محمد ، إبداع الدلالة (مدخل لغوي أسلوبي) ص14 .

(4) نافع، عبد الفتاح صالح، عضويّة الموسيقى في النّص الشعري، ص23 .

(5) الديوان 1/ 236 . قوله "والله أنساك": أي والله لا أنساك، وحذف "لا" النافية مع القسم كثير في كلامهم.

فالتكرار هنا حاصل في صيغة (قرقر)، وقد حقق بشار بواسطته قيمة إيقاعية من خلال الجرس الصوتي الناتج عن تكرار القاف والراء، وإعادة تكررهما مرة أخرى في (القمري)، كما يساند هذا الجرس التناغم الحاصل بين (الطاء) و(الراء) في قوله (طرفت) و (إطرابا).

وإذا كانت المحاكاة الصوتية تعدّ من أهم الوسائل التي يستعملها شعراؤنا القدامى في الإبانة عن فكرهم وانفعالهم[1]، فهي أيضا تعدّ "أحد المؤشِّرات التي تتجه لتأكيد فاعلية الإيقاع، من خلال ما يرِدُ على الذِّهنِ من تداعيات، بين معاني بعض الكلمات وأجراس حروفها"[2].

لذلك جاء الجرس الصوتي للفظة (قرقر) في البيت السابق مصورا للمعنى الذي أراده الشاعر بمحاكاته لصوت القمري المتكرر. فالمنصت لهديل الحمام يدرك مدى تكرار هذين الحرفين فيه، الأمر الذي يوحي بمدى تمسّك الشاعر بهذه المحبوبة المترسّخة في كيانه وعقله. ومن ثمّ اتحدت القيمتان الإيقاعية والدلالية في توضيح مراد الشاعر.

ومن هذا النوع أيضا قول بشار في مدح سليمان بن داوود الهاشمي[3]:

إذا لقِيتَ أبا أيوبَ في قعـــــدٍ ** أو غازيا فوقه الرّاياتُ تضطربُ
لاقيْتَ دُفَّاعَ بحرٍ لا **يُضَعْضِعُـهُ** ** للمُشْرِعين على أرجائـــهِ شُرُبُ

وقوله أيضا مفتخرا بنفسه[4]:

وأنا المُطِلُّ على ابن نِهْيا غاديا ** بالجِدِّ يقصِـــدُ تارةَ ويجُـــورُ
ضَعْضَعْتُ حَبَّةَ جلدِهِ بقصيـــدة ** وردتْ قريشٌ؟ دونها يعبـــورُ

حيث يشبه بشار في المثال الأول ممدوحه بموج البحر الشديد التلاطم، الذي لا يضعف ولا يهدأ ولا يستكين، والذي يجد المشرعون فيه مشاربهم، وهو هنا استعارة لشدّة البأس وكثرة الكرم، ومراد بشار: إذا لاقيت هذا الممدوح في وقت الحرب وفي وقت السلم لاقيت بحرا. حيث يربط بين تكرار الضاد والعين في كلمة (يضعضعه) وبين حال الممدوح في بأسه أثناء القتال ومقارعة الرجال، وفي جوده أثناء السّلم. فقوة الجرس والإيقاع الناتجة عن التحام هذين الحرفين المجهورين؛ توحي بقوة الصراع في المعركة وبثبات الممدوح مع شدّة الأهوال المحيطة به. وكذلك توحي بصفة الكرم الرَّاسخة في الممدوح والمتجذّرة في أصوله بحيث لا ينفكّ عنها ولا تنفكّ عنه مهما ساءت الظروف.

(1) النويهي، محمد ، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، 1/ 69.

(2) ابن إدريس ، عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص188 .

(3) الديوان 260/1. "قَعَد": جمع قاعد والمقصود من قعد عن الحرب، و"الدفاع": الموج المندفع بقوّة من البحر أو السيل، استعاره هنا لكثرة الكرم. و"المشرعون": الذين يرفعون أشرعة سفنهم لتدخل فيها الريح فتجري.

(4) الديوان 267/3. و"يعبور": اسم موضع. والمعنى: أنّ قصيدته وردت الغرب والشرق.

كما يربط أيضا في المثال الثاني بين تكرار الضاد والعين وبين حاله وهو متحفّز لهجاء ألذ أعدائه (حماد عجرد)، فأوحى من خلال قوة إيقاع هذين الحرفين المكررين بشدّته وقوّته في مقارعة الخصوم، بحيث استطاع أن يزعزع قلب عدوّه ويهزّه هزّا عنيفا بهذه القصيدة التي رماه بها. لقد أشعرنا بشار من وراء هذا التكرار في (ضَعْضَعْتُ) بأنَّ أبيات قصيدته ما هي إلا زلازل يهزُّ بها جسم عدوِّه حمَّاد فيحوِّله إلى بناء متشقق الأركان.

فتكرار هذين الحرفين في صيغة واحدة في المثالين الأوّل والثاني هو الذي أوحى بشجاعة الممدوح وكرمه في المثال الأوّل، وقوّة المعركة الهجائيّة في المثال الثاني. فهذا الإيحاء "لا ينبثق من الحرف ذاته، بل ينبثق من صيغته ومن تكريره في هذه الصيغة التي احتوته، وما التصق بها من معنى في الاستعمال اللغوي"[1].

ومن هذا النوع أيضا قوله في (عُبَيْدَة)[2]:

جمْجمْتُ حُبَّكِ لا أبوحُ بــه ** سنتين في حَقْــرٍ وفـــي سَتْرِ
حتَّى إذا الكِتْمانُ أوْرَثَنِـــي ** سُقْمـا وضاقَ بِحُبِّكُمْ صدري
عنَّيْتُ نفْســا غيـــرَ آمِنَـــةٍ ** فـــي غَيْرِ فاحِشَـــةٍ ولا هُجْرِ

فبشار في هذه الأبيات يخاطب محبوبته عبيدة، ويذكّرها حبّه لها وشوقه لوصالها، وما يعانيه من ألم وحزن في سبيل كتمان هذا الحب، فقد أورثه هذا الكتمان السقم وضيق الصّدر. لذلك عندما أراد بشار أن يبوح لعبدة بشدة ما يقاسيه استعان على ذلك بهذه الأحرف المتكررة في صيغة (جمجمت) الواقعة في أوَّل البيت؛ التي توحي بتكرر محاولة الكتمان من قبل بشار مع شدّة المعاناة وقسوتها، إذ بإمكانه أن يأتي بكلمة (أخْفيْتُ) بدلا عنها فهي موافقة لها في الوزن والمعنى؛ لكنها قد لا يكون لها نفس الوقع النغمي والدلالي الذي في صيغة (جمجمت) المتماهية مع السياق. "فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ أوّلا من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة، وثانيا من علاقته العامة بسائر السياق"[3].

ومنه أيضا قوله في عتاب أبي أيوب المكّي[4]:

على عَيْنَيْ أبي أيُّوبَ مِنِّـــي ** غِطاءٌ سوف ينكشِفُ الغِطاءُ
جفاني إذ نزلْتُ عليهِ ضَيْـفًا ** وللضَّيــفِ الكرامَــةُ والحِباءُ

(1) ابن ادريس ، عمر خليفة ، البنية الإيقاعيّة في شعر البحتري، ص194 .

(2) الديوان 204/3. والجمجمة: إخفاء الشيء في الصدر. وقوله:"سنتين": التثنية مستعملة في الكثرة. و"الحَقر": الذل. و"هُجر": سخيف الكلام، أي: في غير فعل فاحش ولا كلام فاحش. و"عنَّيت": أتعبتُ.

(3) النويهي، محمد، قضيّة الشعر الجديد، ص23.

(4) الديوان 127/1 .

غدا يتعلّمُ **الفَجْـفَـاجُ** أنّـــي ** أَسُــوءُ إذا غضبــت ولا أُساءُ

حيث يلومه في هذه الأبيات على عدم حفاوته به وقد نزل عليه ضيفا، فوصفه بـ(الفجفاج) الذي يكثرُ الكلامَ ويفخرُ بما ليس عنده. فقد أحدث تكرار الفاء والجيم في صيغة واحدة جرسا إيقاعيا موحيا بمعنى الانتفاخ الذي أراد أن يصوِّر به بشار أبا أيُّوب، فيكون بذلك قد وحَّد بين القيمة الصوتيّة للكلمة وبين قيمتها الدلاليّة، مما زاد في موسيقيّة هذه الكلمة "ذلك أنَّ الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرّد الصوت بقيمته الصوتيَّة المجرَّدة، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتيّة وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته[1].

وقد يأتي هذا التكرار بشكل متوازن في بيتين متتالين، كقوله في مدح عقبة بن سلم[2]:

صدَّني عنـــــه وقـــــد واجهتُـــــــهُ ** عُقبةُ الأزْ/هرُ **قضْقا/ضُ** الحَجَرْ

فتـأبَّيْـتُ علـــى مُسْـتـــأْذِنٍ ** مُشْرِفِ المِنْـ/بَرِ **فضْفا/ضِ** الأُزُرْ

يزعم بشار أنّ سبب كفِّه عن هجاء حماد هو هذا الممدوح، فهو الذي صدَّه عنه بما يمتلكه من شدّة في الحق وبهاء في الخَلْق، لذلك استحقّ أن يصفه بهاتين الصيغتين الدالّتين على مراد الشاعر وهما (قضقاض/ فضفاض)، فكنَّى بالأُولى عن القوة والبأس، وبالثانية عن العفّة والتَّديّن. ومن ثمّ، فالاختلاف من حيث الدلالة بيّنٌ بين اللفظتين، فالأولى توحي بالتقطيع والتمزيق، والثانية بالانشراح والانبساط.

وقد اعتمد بشار على الوقع السمعي لجرس اللفظتين في توضيح هذه الدلالة، حيث يندر أن تحدث الأحاسيس البصرية للكلمات من تلقاء نفسها، إذ تصحبها أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وفي طليعة هذه الأشياء: الصورة السمعية، أي وقع جرس الكلمات في أذن العقل[3].

ومما زاد في جمال البيتين إيقاعيا، هذا التموقع المتعادل لهاتين اللفظتين، فقد حلّت كل منهما في نفس المكان من الشطر، وعلى نفس الوزن، كما يوضّح تقطيع الشطرين، وهذا التوفيق الغريب "لا يجيء إلا بملكة نادرة، وطبع قوي، وإدراك لأصول الصناعة وأسرارها"[4].

ــ تكرار الحرف في حيز البيت أو البيتين:

(1) النويهي، محمد ، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، 1/ 69 .

(2) الديوان 262/3. و"قضقاض الحجر": أي مفتته. و"فضفاض": أي طويل.

(3) ريتشاردز آ .أي، مبادئ النقد الأدبي ، ص117.

(4) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار وصناعتها، 2/ 63 .

وهذا النوع من التكرار يأتي به بشار أيضا وفق أشكال متنوعة، فأحيانا يتكرر الحرف عنده في كلمتين متجاورتين، وأحيانا يصل إلى أكثر من ذلك، وأحيانا يتكرر الحرف داخل البيت تكرارا عشوائيا. ومن ثمّ فإنَّ تكرّر حرف بعينه في حيز البيت يمكن أن يكون له قيمة تنغيمية تزيد من تفاعل الشكل بالمضمون الشعري.

ومن خلال معاينة ديوان بشار يتبيّن أنّ تكرار الحرف في كلمتين متجاورتين هو أكثر الأنواع انتشارا فيه، ومن أمثلة ذلك قول بشار في محبوبته (سلمى)[1]:

نأتْ سلْمى وشطّ بها التّنائـــي ** وقامـــــــتْ دونهـــــا **حكمٌ وحاءُ**

وأقْعدني عن **الغُرِّ الغوانـــــي** ** وقدْ ناديْـــــــتُ لو سُمِـــــع النِّداءُ

وصيَّـــــةُ من أراه علـــيَّ ربًّـــا ** وعهـــــدٌ لا ينـــــامُ بـــــه الوفـــــاءُ

فقد سعى بشار إلى تكرار صوتي (الحاء) و(الغين) من خلال الكلمتين الملتصقتين، (حكم/وحاء) (الغر/الغواني)، لما ينطوي عليه تكرَّر هذين الحرفين من لمسة إيقاعية تكمن في الجرس النغمي الحاصل من وراء تكرار حرفين يقعان في نفس الموقع من الكلمة، فلا شك في أنَّ وجود الحرف المتكرر في بداية الكلمتين قد زاد من رتم الإيقاع فيهما.

كما أنَّ لتكرار هذين الحرفين الاحتكاكيين قيمة دلاليّة تكمن في إيحائهما بتبرُّم بشار وضيقه من ابتعاد سلمى عنه، وفي ابتعاده هو عن الغواني مع حبِّه لهنَّ[2].

وكقوله في تكرار الحرف الأوسط من الكلمة[3]:

يرْمُون قلبي **بأسحار وأمحَقُها** ** عنِّي بحرْفٍ من القرآن مكتوبِ

(1) الديوان 1/ 128. معنى "شطّ": بعد. والمقصود بـــ"قامت": حالت، لأنَّ الذي يريد أن يحول بين المرء وغيره يقوم قائما ليمنعه منه. و"حكم وحاء": حيّان من عرب اليمن.وقد استعملهما بشار كناية عن شدّة البعد. والمقصود بـــ"الغر الغواني": النساء. وقوله "وصيّة": فاعل أقعدني. و"الرّبّ" ههنا: السيّد والمالك، والمقصود الخليفة المهدي.

(2) محمود، عبد الباسط، الغزل في شعر بشار بن برد، ص111.

(3) الديوان 1/ 286 .

لقد كان بإمكان بشار أن يأتي بكلمة (أبطلها) بدلا من (أمحقها) فهي ألصق بالسحر وألزم له، لكنه آثر كلمة (أمحقها) لقيمة إيقاعية تحققت بتناسب الحاءين في كلٍّ من (أسحار)و (أمحقها)، وقيمة دلالية أيضا، فهذه الكلمة أدلُّ على مراد الشاعر في تحقق الإبطال.

وقد يتكرر الحرف الأخير من الكلمة الأولى في بداية الكلمة الثانية كما في قوله[1]:

عليكَ سماءٌ دوننا **تُمطرُ الرَّدى** ** وسَوْرَةُ طَبٍّ لم **تُقلِّـــم مَخالِبُـــهْ**

فقد تكرر الحرف الأخير من كلمة (تمطر) وهو حرف (الراء) في بداية الكلمة المجاورة لها وهي (الرَّدى)، فأحدث هذا التكرار جرسا إيقاعيا بارزا، زاد في تقويته التضعيف الذي لحق الراء الثانية. كما حقق جانبا دلاليا يوحي بقوة هذا الممدوح، وشدّة تعصّبه لرعيّته، ودفاعه عنهم.

وقد دعم هذا التكرار إيقاعيا، وقوع مثله في نهاية البيت من خلال تكرار حرف الميم في قوله (تقلّم مخالبه).

ولعل قيمة هذا النوع من التكرار تكمن في مدى تلاحم الكلمتين وتلاصقهما وكأنّهما تحوّلتا إلى كلمة واحدة، بحيث يصعب التفريق بينهما، أو الوقوف عند إحداهما.

وقد يجمع بشار بين عدّة ألوان من التكرار الحرفي الثنائي كقوله في مدح عقبة بن سلم[2]:

فعلى عُقبةَ السّلامُ مُقيـــــما ** وإذا سار تحت **ظِـــلِّ اللّواءِ**

فقد تكرر حرف العين في أوّل كلمة (على) وكلمة (عقبة)، وتكرر حرف الميم مع حركته الضمّة في نهاية كلمة (السلامُ) وفي بداية كلمة (مُقيما)، وتكرر حرف اللام المضعّف الواقع في نهاية كلمة (ظلِّ) في بداية كلمة (اللّواء). حيث أحدث هذا التكرار نوعا من الجرس النغمي المتوازن من خلال هذه الثنائيات المتلاحمة.

وقد يجتمع في أبيات متجاورة العديد من أشكال التكرار الحرفي الثنائي المتجاور كما في قول بشار متغزلا بمحبوبته (خُشَّابة)[3]:

---

(1) الديوان 267/1 . معنى"الردى": الهلاك. و"السورة": الوثبة. و"طبّ": قد تكون محرّفة عن ليث، بقرينة قوله لم تقلّم مخالبه.

(2) الديوان 1/ 138. وهو هنا يُحيِّي ممدوحه ما أقام، أو سار تحت لواء جيشه.

(3) الديوان 55/2. ومعنى"التلج": الاطمئنان وسكون النفس. ولُجّ الليل: شدّة ظلمته وسواده. و"الصاع": الصولجان. و"تلج": لعلها:نلج.

للهَجْرِ نارٌ على قلبي وفـــــــي كبـــــدي ** إذا نأيـــــتِ، ورؤيا **وَجْهِـــــــكِ الثَّلَـــــجُ**

كأنَّ حُبَّـــكِ فوقِـــــــي حيـــــن أكتُمُـــــــــهُ ** وتَحْـــــــتَ **رِجْلَيَّ لُـــــجٌّ** فوقَـــــهُ لُجَـــــجُ

قد **بُحتُ بالحبِّ** ضَيْقا عـــــن جلالتـــــــهِ ** وأنتِ كالصَّاع **تُطْوى تحْتَهُ** السُّـــــرُجُ

خُشّابَ **جُودي جِهارا** أو مُسارَقَـــــــــــةً ** فقدْ **بُليـــــــتُ ومرَّتْ** بالمُنـــــــــى حِجَـــــجُ

حتّى متى أنتِ يا خشـــــابَ جالِســـــــــةً ** لا تخْرُجيـــــــــن لنا يومـــــــا ولا تَلِـــــــجُ

لو **كنتِ تلقين** ما نلقى قسمـــــــــتِ لنـــــا ** يومـــــــا نعيـــــــش به منـــــــكم ونبتهـــــجُ

حيث يتم في هذه الأبيات التعانق الصوتي بين اللفظتين من خلال تكرار أحد الأصوات فيهما، مما يكون سببا في تقوية الجرس النغمي عند تكرار كلّ حرف. فقد وضح جرس حرف الراء جليا في قوله: (للهجر نارٌ)، وحرفي الباء والحاء في قوله: (بُحْتُ بالحُبِّ)، وحرف الجيم في قوله: (وجهكِ الثَّلَجُ)، وفي قوله: (رجْليَّ لُجٌّ)، وفي قوله: (جُودِي جِهارا)، وحرف التاء في قوله:(تُطْوى تَحتَه)، (بُليتُ ومرَّتْ)، (حتَّى متى)، (كنتِ تلقِين).

وهذه الثنائيات توحي بحالة الشاعر الانفعالية وموقفه النفسي الحاسم والثابت من محبوبته (خشّابة)؛ إضافة لما تحدثه من جرس إيقاعي يسري في جميع الأبيات، فكأنَّ بشارا يقوم بتأكيد مشاعره نحوها وترسيخها عند كل تكرار يحصل. ومن ثمّ، فإنَّ "موسيقيّة القصيدة إنَّما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانويّة التي تحملها الألفاظ"[1].

ومن أمثلة تكرار الحرف في ثلاث كلمات متجاورة قول بشار:[2]

أفِد **الرَّحيلُ وحثَّني صحْبي** ** والنَّفْسُ مُشْرِفةٌ على النحْبِ

(1) النويهي، محمد، قضيّة الشعر الجديد، ص23 .

(2) الديوان 1/ 238 .

فتكرار حرف الحاء في الشطر الأول في ثلاث كلمات متتالية، متجاوبا مع وروده في قافية البيت أعطى للبيت زخما إيقاعيا حزينا، حيث لا يملك المتلقّي إلاّ أن يربط بين جرس الحاء المتكرر بشكل متقارب ومتلاحق وبين حالة الشاعر الحزينة المتحسِّرة على رحيل محبوبته (عبدة). فهذا التقارب والتلاحم وخضوع التكرار لنسق ما؛ هو من سمات قوَّة الإيقاع وجماله، ولو لم يكن كذلك لضعفت قيمته الإيقاعيَّة.

وقد يصل تكرار الحرف الواحد في كلمات متلاصقة إلى سبع مرات كما في تكرار حرف (النون) في قول بشار مخاطبا حبيبته (حُبَّاء):[1]

إن تكوني غنَيْتِ عنَّا فإنَّا ** عنْكِ أغنى فيمِّمي حيثُ شِيتِ

فقد أحدث تكرار حرف النون في سبع كلمات متتالية جرسا نغميا شاع في أغلب أجزاء البيت. كما أوحى هذا التكرار المتواصل بنفسيّة بشار المتأزّمة وبموقفه الانفعالي الثائر على حبّه والرافض للخنوع والخضوع.

وقد تتعدد نواة التكرار في البيت الواحد، كتكرار (اللام) و (السين) في قوله:[2]

بل يُرَجِّي ما **لا يُنـــــــالُ ولــولا ** ما يُرجِّي **اكتسى المَسوحَ وساحَا**

ففي البيت السابق يزعم بشار أنَّ حياته رهن بتحقق الحبّ والوصال، فهذا الأمل هو الذي يمنعه من الزهد في الحياة. فنهاية البيت إذن متوقفة على بدايته، لذلك نراه يكرر نفس الإيقاع في كلٍّ من الشَّطرين، حيث ينهي بشار الشطر الأوَّل بتكرار حرف اللام في ثلاث كلمات متتالية، وهي: (لا ينالُ ولولا)، وينهي الشطر الثاني بتكرار حرف السِّين في ثلاث كلمات متتالية أيضا، وهي: (اكتسى المَسُوح وساحا). ومع ذلك فقد أحدث هذا التكرار المزدوج نوعين من الإيقاع: الأوّل يعطي معنى القوّة والاندفاع، والثاني يعطي معنى الضعف والانهيار، إضافة إلى ما يوحي به من معاني التلاشي والتبخّر والاختفاء. وهو مما يتناسب مع حالته في كلا النوعين.

---

(1) الديوان 2 / 4 .

(2) الديوان 90/2 . و"المُسُوح": جمع مِسح وهو كساء من شعر كان يلبسه الرهبان من نصرى العرب.

كما أنّ تكرار هذه الحروف في كل من الشطرين وقع بعد ألفاظ متعادلة إيقاعيا، حيث بدأ الشطر الأول بقوله: (بل يُرجِّي) وبدأ الشطر الثاني بقوله: (ما يُرجِّي). ولا شك في أنَّ هذا التكرار المتعادل بين الشطرين قد زاد من قوّة الجرس النغمي والتدفق الإيقاعي في البيت.

ومن تكرار النواة في البيت الواحد قوله أيضا:[1]

كنجم الدُّجى إذ **لاح لا بل كأنه** ** **سَنا نارِ نَشْوانٍ تُشَبُّ وتَبلُجُ**

حيث يشبّه بشار في هذا البيت الجمل الذي ستركبه حبيبته (خشابة) في رحيلها إلى زوجها بنجم الدّجى تارة، وتارة بنار نشوان. وقد وظّف تكرار بعض الحروف لإثراء البيت دلاليًّا وإيقاعيًّا، حيث كرر حرف الجيم في كلمتين متجاورتين في مطلع البيت وهما: (كنجم الدُّجَى)، ثمَّ كرر حرف اللام في ثلاث كلمات متتالية، وهي: (لاح، لا، بل)، ثمَّ كرَّر حرف النون في أربع كلمات متتالية، وهي: (كأنَّه سنا نار نشوان)، ثم عاد وكرّر حرفي التاء والباء في كلمتين متجاورتين، وهما (تشبّ وتبلج). وهذا التلوّن في تكرار الحروف داخل هذا البيت والتنقل من شكل إلى آخر يحقق قيمة إيقاعيّة من جهة، ومن جهة أخرى يمثّل انعكاسا لنفسيّة الشاعر المشتّتة والمحبَطة وموقفه الانفعالي المتأزّم بسبب رحيل محبوبته وزواجها من غيره.

ومنه أيضا قوله:[2]

قد **حصحص الحقُّ وانجابتْ دُجُنَّتُهُ** ** **وعرَّض الدَّهرُ شطرَيْهِ لِمنْ حَلَبا**

فقد حقّق بشار في هذا البيت من وراء تكرار بعض الحروف وفق أشكال مختلفة؛ قيمة إيقاعية تكمن في ترابط الكلمات وتعانقها كتكرار حرف الحاء في قوله: (حصحص الحق) وتكرار حرف الجيم في قوله: (انجابت دجنّته)وتكرار حرف الراء في قوله: (عرّض الدَّهر شَطْرَيْه) الأمر الذي رفع من إيقاع البيت تصاعديا. ولو لم يكن هدف بشار هو تحقيق القيمة الإيقاعيّة؛ لكان بإمكانه أن يقول: قد ظهر الحقّ وانزاحت غمامته، فهو أيضا على نفس إيقاع البسيط.

ومن هذا النوع أيضا قوله:[1]

---

(1) الديوان 2/ 70 .

(2) الديوان 1/ 370. ومعنى "حصحص": بان وظهر. و"انجابت": انكشفت. و"دجنّته": ظلمته. و"شطريه": تثنية شطر، وهو نصف ضرع الناقة، وفيه ثديان، وللناقة شطران مقدم ومؤخر. قال محقق الديوان: شبّهوا صروف الدهر بلبن الناقة، وشبّهوا من مارس صروفه بحالب شطري الناقة في أنَّه لم يفته شيء من اللبن الذي في ضرعها.

إذا **ذُكِرَتْ صفراءُ أدْرَيْـــــتُ عَبْرَةً ** وأمسكتُ نفسي** رهبةً أن تَصَبَّبَا

ففي الشَّطر الأوَّل يكرر بشار حرف الراء في أربع كلمات على التَّوالِي، وهي: (ذُكِرَتْ صفراءُ أدْرَيْتُ عَبْرَةً). ومن ثمّ، فقد سيطر هذا الحرف على جميع حروف هذه العبارة محدثا جرسا إيقاعيا بارزا يجبر القارئ على التوقف عند كلّ كلمة من كلماتها. كما يوحي تكراره دلاليا بالإضطراب النفسي الذي يعانيه بشار، والقلق الذي يساوره.

كما يكرر حرف السين في الشطر الثاني في قوله: (وأمسكت نفسي). محدثا تنوّعا في إيقاع البيت وانتقالا من جرسه النغمي العالي إلى جرس خفي يوحي باستياء حالة الشاعر الداخلية وتأزّم موقفه الانفعالي الذي أخذ يزداد ويشتد. فهذا النوع من التكرار هو جزء من اللغة الشعريّة "التي هي لغة انفعاليَّة تتوجَّه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقيّة التي يمكنها هي الأخرى أن تُثير انفعالات وإحساسات لا تُحْصى"[2].

ومن خلال ما سبق، يتضح أنَّ إيقاع البيت الشعري عند بشار وفقا لتكرار الحروف في الكلمات المتعاقبة فيه؛ يزداد قوّة وتماسكا كلما ازدادت هذه الحروف تناسقا وتنظيما. فتكرار الحرف يُعطي أكله الإيقاعي عند انتظامه، خاصة إذا جاء وروده في أوّل الكلمات أو في نهايتها.

كذلك كلَّما زاد تكرر الحرف؛ كلّما ازداد إيقاعه واشتدَّ جرسه النغمي، وقويت دلالته.

ومن ثمّ، فقد عقد بشار من خلال هذا النوع من التكرار الحرفي ما يمكن أن نسميه بالضفائر الصوتيَّة التي استطاع بواسطتها أن يثري القيمة الإيقاعية الداخليَّة في شعره.

وقد لا يقتصر تكرار الحروف عند بشار على ورودها في الكلمات المتلاصقة فقط، وإنَّما قد يشمل هذا النوع من التكرار جميع أجزاء البيت أو البيتين بشكل متناثر. وكان بشار كثيرا ما يحرص على أن يكون الحرف المتكرر هو أحد الحروف البارزة في القافية، ليحقق بذلك تلاحما عضويًّا بين كلمات البيت وقافيته، ومن أمثلة ذلك قول بشار ذاكرا أيَّام شبابه[3]:

وطوى الشَّبابَ وُرُودُ كُلَّ عشيَّـــــــــــةٍ ** نُكَبُ الخُطُوبِ بُطُونُهُنَّ ظُهُورُ

—

=

(1) الديوان 1/ 268 .

(2) البستاني، صبحي، الصورة الشّعريَّة في الكتابة الفنّيّة (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني ــ بيروت، ط1 1986 ، ص49 .

(3) الديوان 3/ 266 . و"نُكَب": جمع نكباء وهي الريح المنحرفة عن إحدى الجهات الأربع. و"بطونهن ظهور": أي أحوالهن ملتبسة.

وتمصُّصي ثَمَرَ الصَّبابـــــــةِ والصِّبا ** حتَّـــــــى فَنِيتُ وللفنـــــاء مصـــــيرُ

فقد رسم بشار من خلال تكراره لصوت الصاد المضعّف في البيت الثّاني صورة لفتوّته وعنفوانه، وتمتعه بأيام شبابه. فتكرار هذا الحرف الذي هو أحد حروف القافية إضافة إلى أنّه يؤدّي إلى ربط أجزاء البيت بعضها ببعض؛ فإنَّ تكرّره بهذا الإصرار يحدث إيقاعا خافتا يوحي بأنَّ بشارا قد أخذ نصيبه كاملا من ملذّات الحياة وبأريحيَّة تامَّة، كما يوحي أيضا بتحسّره على هذا الشباب الضائع الذي طواه تعاقب الخطوب.

ومنه قوله أيضا مكررا حرف (السين)[1]:

فلا تسقِني أصبحْتُ من سَكْرَةِ الهوى ** أميدُ ألا حسْبي من السَّكَـــــــراتِ

فتكرار حرف (السين) الذي هو أوَّل حروف القافية أحدث جرسا متناغما منتشرا في كل أجزاء البيت، كما أوحى بحالة بشار الانفعاليّة وموقفه النفسي وهو يخاطب نديم الخمر ويأمره بالكف عن سقايته. ولا يخفى أنَّ مثل هذا الحديث يحتاج إلى صوت مهموس خفي يتناسب مع عمليّة انسياب الشراب ورقّتها، وهو ما تحقق من خلال تكرار هذا الحرف، إذ اختيار الصوت الضعيف يناسب المشاعر الرقيقة[2].

وقد يكون الحرف المتكرار متجاوبا مع روي القافية، كحرف (الحاء) في قوله:[3]

في حُلَّتي جسمُ فتى ناحِلٍ ** لو هبَّـــــــتْ الريحُ له طاحـــــا

فقد تكرر هذا الحرف بشكل متقطّع ثلاث مرَّات داخل هذا البيت، إضافة إلى وقوعه رويًّا لقافيته. ولا شك في أنَّ تكرار هذا الحرف بهذه الصورة قد أسهم في تماسك أجزاء البيت وجعله بناء واحدا يشدّ بعضه بعضا، كما جعله يمتاز بجرس إيقاعي مختلف عن بقيّة أبيات القصيدة.

(1) الديوان 2 / 31 .

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: الشربيني شريدة، دار الحديث ، القاهرة 2007، 2/ 159.

(3) الديوان 2 / 113. ومعنى "طاح": سقط.

ولا ريب في أنَّ هذا الجرس له دلالة ما في نفس بشار، فقد عبّر من خلاله عن شدّة ولعه بـــ(عبدة) وما يعانيه بسبب فراقها من ألم تسبب في ذهاب قوّته وضعفه حتى أمسى مثل فتى ناحل لا يستطيع مقاومة الريح؛ على الرغم من ضخامة جسمه[1].

وأحيانا يوائم بشار بين حرفين متشابهين أو أكثر فيكررها في بيت واحد لإعطائه مزيدا من الموسيقية والإيحائيّة، كما في تكرار الشين والسين في قول بشار[2]:

ولا صاحبٌ أشكو إليه فأشتفي ** إذا ما شكا رأسي مكانَ الوسائدِ

حيث اجتمع في هذا البيت كل من (الصاد/ الشين/ السين)، وهي حروف متشابهة في النطق، إذ تصنَّف من ضمن الحروف المهموسة، ومن ثمّ، فقد حقق اجتماعها نوعا من الإيقاع الخافت، كما أوحى بحالة بشار البائسة، وما يعانيه من أرق وسهاد حين يخلد وحيدا إلى النوم.

وربّما يتباين إيقاع البيتين المتلاصقين من خلال تكرار حرف بعينه في كلٍّ منهما. فقد "يكشف الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة، فتخلق في داخله (جناسا صوتيا)[3]".

كما في هذين البيتين اللذين يقول فيهما بشار[4]:

ولقد أقولُ لقافليـــــن رأيتَـــهـــــــــم ** بقفا المَسالِح يَقسِمون قصيـــدا

كيف الأميرُ لِزائِـــــرٍ مُتَخيِّـــــــرِ ** ترك الأقـــــاربَ والبعيدَ بعيدا

فقد تكرّر في البيت الأوّل حرف (القاف) ست مرّات في حين لم يذكر في البيت الثاني إلا مرَّة واحدة في كلمة (الأقارب). بخلاف حرف (الرَّاء) الذي تكرر في البيت الثاني خمس مرّات في حين لم يذكر في البيت الأوّل إلاّ مرَّة واحدة في كلمة (رأيتهم).

وهذا التباين بين البيتين من حيث نوعيّة الحرف المكرر؛ يؤدِّي تلقائيًّا إلى التباين في إيقاعهما، فإيقاع البيت الأوّل الذي يغلب عليه تكرار حرف (القاف) يبدو أكثر جلبة وضجيجا وتناسبا مع جو القافلة وهرج التخاصم على قسمة الغنائم، فأتبع ذلك توتّرا في أسلوب الشاعر

(1) جاء في كتاب الأغاني، أنّ بعض الكوفيين وصفه حين سمع بيته هذا قائلا: والله إنّي لأرى أن لو بعث الله الرياح التي أهلك بها الأمم الخالية ما حرَّكتك من موضعك. ينظر: الأصبهاني، على بن الحسين، الأغاني، 6/ 215 .

(2) الديوان 2/ 185 .

(3) عبد الرحمن ، إبراهيم ، الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، ص368 .

(4) الديوان 2/ 238. ومعنى"قافلين": راجعين. و"المسالح": جمع المَسْلَح، موضع السلاح. و"يقسمون قصيدا": يقسمون القصائد، أي: جوائزها.

وارتفاعا لصوته تبعا لتكرار صوت القاف الجهوري. فبشار بهذا الجرس النغمي يحاكي أصوات قوم راجعين من عند الأمير من وراء الثّغور أثناء قسمتهم لجوائزهم. وهذا بخلاف ما يوحي به إيقاع البيت الثاني الذي يغلب عليه تكرار حرف (الرّاء) فيجعله أكثر استقرارا وثباتا وتناسبا مع جو الملاينة والتوسل.

ولكن على الرغم من هذا التباين في إيقاع البيتين؛ إلاّ أن هناك ما يربط بينهما فيجعلهما ضمن حظيرة إيقاعيَّة واحدة، وهو تكرار المدود فيهما، وتجاوب هذه المدود مع ردف القافية (الياء) ووصلها (الألف)، مما يكثّف من تماسكهما وتعاضدهما.

ومثل هذا التباين حدث أيضا من خلال تكرار حرف (الجيم) و (السين) في قوله:[1]

ومالكَ لا تُرجَـــــى وأنتَ خليـــــفةٌ ** تُحَجُّ كمـــــا حُجَّ الدُّوارُ المُدَلَّـــــجُ

وإنْ سُرَّ حُسَّادِي فَسَيْبُكَ واسِـــــــعٌ ** على النَّاس لا يسْطِيعُهُ المُتَفَجْفِجُ

فقد كرر بشار في البيت الأوّل حرف (الجيم) في أغلب أجزائه، مما تسبب في إحداث جرس نغميٍّ يختلف عن الجرس النغمي الذي أحدثه حرف (السين) في البيت الذي يليه.

وهذا التباين الإيقاعي بين البيتين جاء نتيجة للتباين الدلالي فيهما، فجرس الجيم يوحى بالتَفشّي والانتشار وهذا يتناسب مع ما أراده بشار من إذاعة جود الخليفة المهدي وكرمه. بخلاف ما يوحي به جرس (السين) في البيت الثاني، الذي يحاكي به بشار وشوشة الحسَّاد ووسوستهم. لذلك فإن قيمة تكرار الحرف هنا تكمن في كونه "عامل إثراء وتنويع للنغم في إيقاع الكلام بحسب ائتلاف أجراس الحروف في اختلافها أو تجانسها، وفي تركيبها بعضها مع بعض، أو مقابلة بعضها لبعض"[2].

(1) الديوان 2 / 66. ومعنى"تُحج": تُقصد. و"الدوار": اسم لما يدار به، أي يطاف به. و"المدلّج": الذي يسار إليه في الليل. و"المتفجفج": المتظاهر بما ليس عنده.

(2) المسعدي ، محمود ، الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد)، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ــ تونس، ص100 .

وقد يكثر بشار من تكرار حرف بعينه له دلالة خاصّة في نفسه، كحرف (العين) مثلا، فهو الحرف الأوّل من اسم أفضل حبائبه (عبيدة)، وهو كذلك الحرف الأول لحاسّة (العين) التي يفتقدها دائما ويحنّ إلى وجودها. وذلك كقوله في حبيبته عبيدة:[1]

وعزَّيْتُ نفسي عن عُبيْدةَ بالرُّقـــــى ** لِتسْلى وما تَسْلى عن الرُّقَياتِ

فما أعْتبتْني العين من فيض عبْرةٍ ** ولا يرْعَوي قلبي إلى دعَواتِ

وكقوله أيضا متحدّثا عن عينه[2]:

ظَلِلْتَ تُعَنِّي العَيْنَ عَيْنَكَ بعدما ** جَرَتْ عَبْرَةٌ منها وعَزَّ نَحِيبُ

فقد أحدث تكرار حرف العين في البيتين الأوّلين جرسا موسيقيا يوحي بحالة الحب والهُيام التي يمرّ بها بشار، وجو الإصرار والتمسّك والتواصل مع محبوبته (عبيدة) والتمتّع بوصالها.

كما أشاع تكراره في البيت الآخر جرسا موسيقيا يوحي بالكآبة والألم في جميع أجزائه، ويعبّر عن مدى حزنه وتحسره على ما تعانيه عينه البائسة التي عدمت وظيفتها وعزّ نحيبها فأخذ يكلّفها البكاء. ومما زاد في تعميق هذا الإيحاء هو تكراره للفظة (العين) أكثر من مرة.

ولعله من خلال تكرّر صوت العين في حالتين مختلفتين دلاليا؛ يتبيّن أنَّه ليس للحروف دلالات خاصّة، ولكن يرتبط تكرار الصوت بإرادة الشاعر في الإيحاء بالمعنى الذي يريده، "فدراسة تكرار الحرف لا يمكن لها أن تخضع لأسس ثابتة، كأن يقول المرء إنَّ تكرار حرف الميم أو السين أو العين يخدم غرضا واحدا في القصائد التي يرد فيها كلها. كما أنَّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال تجاهل مثل هذا التكرار، وإنَّما ينبغي على المرء أن يربطه بسياقه وبإطاره العامين"[3].

ــ تكرار الحرف في حيز القصيدة أو في عدّة أبيات منها:

وهذا النوع يساعد في تماسك أبيات النص الشعري وتلاحمها، ومن أمثلته تكرار حرف (السين) في عدّة أبيات من القصيدة التي مدح بها بشار عقبة بن سلم، بقوله[4]:

---

(1) الديوان 2/ 31. ومعنى "أعتبتني": أزالت عتبي، وأراد به هنا المعذرة والإراحة.

(2) الديوان 1/ 210 . ومعنى "تعني العين": أي تكلفها البكاء. ومعنى "عزّ": تعذّر.

(3) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص23 .

(4) الديوان 135/1. والمراد بـ"الغَناء": النفع وكفاية المهمات.

أيُّها السَّائلِي عنِ الْحَزْمِ والنَّجْـ ** ـدةِ والبأسِ والنَّدى والوفاءِ

إنَّ تلك الخِلالَ عندَ ابنِ سَلْمِ ** ومَزِيدًا منْ مِثْلِها في الغَنَاءِ

كَخَرَاجِ السَّمَاءِ سَيْـبُ يَدَيْـهِ ** لِقَرِيـبٍ ونَـازِحِ الـدَّارِ نـاءِ

فعلى الرَّغم من أنَّ السين في هذه الأبيات تكرارها قليل؛ إلا أنَّها برزت عن باقي الأصوات مما جعلنا نشعر بوجوده أكثر من غيره، "إذ مهما كانت فعاليّة التشديد على التكرار في الشعر فإنَّ النَّسيج الصوتي بعيد عن أنْ يُحصر في تأليفات عددية لا غير، ويمكن لفونيم لا يظهر إلاَّ مرّة واحدة، لكن في كلمة رئيسية وفي موقع متميّز، وفي خلفيّة متباينة، أن يتّخذ بروزا دالا"[1]. فبروز صوت السين راجع إلى ما يمتاز به جرسه من نعومة وسلاسة. ولكونه من أبرز الحروف التي يشتمل عليها اسم الممدوح (سلْم)، مما جعل له قيمة دلاليَّة إضافة إلى قيمته الإيقاعيَّة.

ومن ذلك أيضا تكراره لصوت (النون) في عدّة أبيات من القصيدة التي يذكر فيها بشار قصة كفّه عن مغازلة النساء، بسبب نهي المهديّ له، فيقول[2]:

هجَرْتُ الآنِساتِ وهُنَّ عِنْـدِي ** كمـــاءِ العَيْنِ فقدُهُـما سواءُ

وقَدْ عَرَّضْنَ لِـي واللَّه دونِـي ** أعُــوذُ به إذا عَرَضَ البـلاءُ

ولولاَ القائِـمُ المَـهْدِيُّ فِيـــنا ** حَلَبْـــتُ لَهُـنَّ ما وَسِعَ الإناءُ

فقُلْ للغانِيَـــاتِ يَقِـــرْنَ إنِّي ** وَقَرْتُ وحانَ من غَزَلِي انتهاءُ

حيث أدَّى تكرار صوت (النون) إلى تماسك هذه الأبيات إيقاعيًّا، كما أدَّى إلى سيطرة المؤنث على الحركة الشعوريّة فيها، من خلال قوله: (وهنَّ، عرَّضْنَ، لهُنَّ، يَقِرْنَ)، الأمر الذي

---

(1) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص55 .

(2) الديوان 1/ 128.

أوحى أوّلا بحسرة بشار على فراقهنَّ وصعوبة التواصل معهنّ. وثانيا دلَّ على شدّة شغف بشار بالنِّساء ورغبته الملحَّة في مواصلتهنّ والتحدُّثِ إليْهِنَّ رغم نهي المهدى، وما ادّعاه من الهجر.

وقد يحقق بشار من خلال تكرار صوت واحد يسري في جميع أبيات القصيدة؛ بما يمكن أن نسميه "وحدة موسيقيّة عضويَّة"[1]، كما في تكراره لصوت (التاء) في قصيدته الغزليّة التي قالها في جارية يزعم أنَّه راسلها بشعر وأنَّها كتبتْ إليهِ تعده بالزيارة إنْ غفلتْ عنها أمُّها، فيقول مبتدئا قصيدته بالحديث عن نهي العذال[2]:

أعاذِلَ قدْ نَهَيْتِ فما انتهَيْـتُ ** وقد طال العِتـــابُ فما انثَنَيْتُ

أعاذِلَ ما مَلَكْتِ فأَقْسِرِيـــنِي ** وما اللَّذاتُ إلاَّ ما اشْتَهَيْـــتُ

أُطِيعُكِ ما عَطَفْتِ علـيَّ بِـرًّا ** وإنْ حاوَلْتِ مَعْصِيَتِي عَصَيْتُ

أعاذِلَ قد كَبِرْتُ وفيَّ مَلْهـىً ** ولوْ أجْرَيْـــتُ غايَتكِ ارْعَوَيْـتُ

شرِبْتُ زُجَاجَةً وبَكَيْتُ أُخْـرَى ** فَرَاحُـــوا مُنْتَشِينَ وما انتشَيْـتُ

إلى أنْ يقول في حقِّ هذه الجارية التي عشقها وعشقته:

نسَجْتُ لها القَرِيض بِماءِ وُدِّي ** لِتَلْبَسَهُ وتَشْرَبُ مـــا سَقَيْـتُ

ودسَّتْ في الكِتابِ إلَـيَّ: إنِّـــي ** . وقَيْتُكَ . لوْ أرى خَلَلًا مَضَيْتُ

على ما قدْ عَلِمْتَ جُنُونُ أُمِّـــي ** وأَعْيُـــنُ إخْوَتِي مُنْذُ ارتَدَيْـتُ

ويمضي بشار ببقيَّة أبيات القصيدة على هذا النغم الموسيقي، حيث يهيمن صوت (التاء) الدَّال على الفاعليّة على جميع أبياتها البالغ عددها (25) بيتا، بالإضافة إلى وقوعه رويًّا لقوافيها، مما جعله يؤدِّي . إضافة إلى جرسه الموسيقي . وظيفة دلاليّة تنسجم مع السياق العام للقصيدة.

---

(1) بدوي، عبده، أبو تمام وقضيّة التجديد في الشعر، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1985 ، ص153 .

(2) الديوان 2/ 5 .

حيث عبّر بشار من خلال نغمة هذا الصوت المتكررة عن شدّة حبِّه وقوّة أحاسيسه لهذه الجارية التي يزعم أنَّها تبادله نفس المشاعر، ضاربا بعرض الحائط جميع محاولات العذال التي تهدف إلى ثنيه عن هذا الحب، مما جعل من هذه القصيدة وحدة عضويّة متماسكة إيقاعيًّا ودلاليًّا.

فمن خلال هذا التنوّع التكراري لصوت (التاء)؛ يقيم بشار بناء موسيقيًّا منسجما ومعبِّرا في الوقت ذاته عن موقفه النفسي والانفعالي، فكما كان للتكرار الصوتي أثر في صبغ القصيدة بلون موسيقيٍّ خاص، كان له الأثر الكبير أيضا في تهيئة الأذهان والنفوس في التماهي مع التجربة الشعرية، "لذلك فإنَّ وظيفة هذا التكرار تكمن في قدرته على خلق نغمة موسيقيَّة لا يمكن أنْ يلغى انسجامها مع الموقف الذي عاشه الشاعر، ولذلك لا يمكن أن يكون هذا التكرار هامشيًّا، وإنَّما لابدَّ أن يكون فاعلا"[1].

وهو ما أشار إليه محمد النويهي حين أكّد "أنَّ الشعراء في تصوير معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه، بل يوقعون وينغمون كلمات متعددة في جمل أو أبيات كاملة ومتعاقبة حتى تطابق بإيقاعها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم.[2]

ولعله من خلال ما تقدّم وما تمّ عرضه من شواهد تُظهر ظاهرة التكرار الحرفي في شعر بشار بأشكالها المختلفة، يمكن للباحث أن يدرك كم كان اهتمام بشار كبيرا بإحداث الجرس الصوتي في أبياته وقصائده. فقد كان بشار على وعي تامٍّ بأنَّ وجود صوت معين أو تردده داخل الكلمة الواحدة أو التركيب، قد يزيده إيقاعا وجمالا وسلاسة، أو يعرضه للتّكلف والقبح والتعقيد، وذلك حسب وقعه على الأذن التي بواسطتها يتخيّر الأصوات الجميلة ويكررها، وأيضا بواسطتها يستبعد القبيح منها.

إضافة إلى ذلك، فقد كان لآفة العمى التي تعرّض لها بشار منذ ولادته؛ أثر كبير في تحفيز حاسة السمع فيه، وعليه، فإن هذه الحاسّة لها أثر كبير في بناء القصيدة عند بشار، فقد أحلّها محل البصر في تحسس

---

(1) ربابعة موسى، قراءات أسلوبيَّة في الشعر الجاهلي، ص22 .
(2) النويهي، محمد ، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ، 1/ 70 .

مواطن الجمال. وهذا السمع المرهف الذي كان عوضا عن فقْد بصره جعله يهتم كثيرا بجرس ألفاظه، إذ "أوضح ما يتميز به الأدباء المكفوفون في أدبهم هو عنايتهم بجرس الألفاظ ووقعها الموسيقي"[1].

كذلك كان للذوق أثره الكبير في استجلاء جرس الألفاظ عند بشار ، فالمبدع الجيد هو الذي يحسن اختيار ألفاظه المتناسقة المتلائمة مع بعضها بذوقه السليم، "وليس من شك أن الأذواق تتباين تبعا لتباين الحواس في الطبيعة البشرية، والمؤثرات التي غذّت هذه الطبيعة سواء أكانت زمانية أم مكانية، ولكن يبقى معيار الذوق السليم واحدا، وهو ما إذا كان الشيء يحقق مصدرا للذة[2].

ولعلّه من خلال الأماكن التي عاش فيها بشار بن برد يتّضح كيف كانت سببا وجيها في نمو ذوقه ورقيه، فقد نشأ وترعرع في حضن قبيلة من أفصح القبائل العربية لسانا هي قبيلة بني عقيل فاكتسب منهم ملكة اللغة. وكذلك مقامه بالبصرة الذي أتاح له مخالطة علماء الكلام[3]، والاستماع إلى الحكمة والمنطق من كبار علمائها، فدعم المنطق تفكيره ووسعت الفلسفة دوائره، فتصبّغ عقله بأصباغ من العمق والدقّة والتحليل والتقسيم والبعد في الخيال[4].

ومن ثمّ، فإن اعتماد بشار بن برد على هذا السمع المرهف وهذا الذوق الراقي جعل نَصَّه الشعري يمتاز بقيم صوتية إيقاعية بلغت درجة عالية من حيث الكثرة وحسن الاختيار.

الصورة الثانية: تكرار الكلمات.

يتحقق هذا التكرار من خلال بعض الكلمات التي تحمل دلالة معينة في نفس بشار. والقصد من ورائه تأكيد المعنى المراد، والتعبير عن الموقف الانفعالي، ثمَّ تهيئة الجو الموسيقي[5]، وبذلك يؤدي إضافة إلى الجانب الدلالي والنفسي؛ جانبا إيقاعيا.

ويعد تكرار الكلمات من أهمّ مكوّنات الإيقاع الداخلي في شعر بشار، فقد شعر بشار بقيمته الإيقاعيَّة وجرسه النغمي العذب. فإيقاع التكرار مثلما يتحقق على مستوى الصوت الواحد يتحقق

(1) أنيس ، إبراهيم ، دلالة الألفاظ ، ص198 .

(2) هلال ، ماهر ، جرس الألفاظ ص28، 29 .

(3) الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، الأغاني 3/ 146 .

(4) ضيف، شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص134.

(5) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص264.

أيضا على مستوى الكلمات، حيث يتيح تكرار الكلمة أو العبارة إيقاعا نغميًّا مميزا بما يتوافر عليه من قيم جمالية ودلالية قائمة على دوافع نفسيّة وانفعالية.

ومن خلال معاينة ديوان بشار فيما يتعلق بهذا الجانب يمكن رصد تكرار الكلمات فيه من خلال الشكلين الآتيين:

الشكل الأول: التكرار الأفقي، وهو الذي لا يحتويه مكان بعينه، وإنَّما يأتي عفوا فيعمّ أحيانا جسد القصيدة بأجمعه. والشكل الثاني: التكرار العمودي (البداية)، وهو الذي يلتزم فيه بشار ببداية الأبيات، ويأتي أحيانا بشكل متواصل، وأحيانا يأتي على شكل لازمة.

ويتحقق كلا الشكلين من خلال تكرار الأسماء التي تشكّل حدثا مهمّا في حياة بشار، ومن خلال أيضا بعض الأفعال والأدوات والحروف التي يتم توظيفها في التعبير عن هذا الحدث المهمّ.

التكرار الأفقي للكلمات:

في الأغلب لا يتعدّى تكرار الكلمة أفقيا حيّز البيت الواحد، فيقع أحيانا بشكل متلاحم، وأحيانا يفصل بينهما بفاصل بسيط. ومن ذلك تكرار بشار للفظة (لبيك) في بداية البيت الذي جاء من ضمن أبيات القصيدة التي مدح بها الخليفة المهدي، حيث قال[1]:

لَهَوْتُ حتَّى راعَنِي غادِيًا ** صوتُ أمِيرُ المؤمنين المُجابُ

لبَّيْكَ لبَّيْكَ هجرتُ الصِّبا ** ونـــــــــــامَ عُدَّالِي وماتَ العِتابُ

فقد أراد بشار من خلال تكرار كلمة (لبيك) تأكيد طاعة الخليفة المهدي الذي كان ينهاه دائما عن التعرّض للنساء، وكان من عادة بشار كلّما ذكر المهدي أن يذكر أنَّه نهاه عن الغواية والباطل، لذلك جاء هذا التكرار في سياقه الطبيعي، فتكرار التعرض للنساء من قبل بشار، وتكرار النهي الحاصل من الخليفة؛ كل هذا كان نتيجته تأكيد المدوامة على الطاعة والحرص

(1) الديوان 1/ 297. يقال ألبَّ الرجل بالمكان: إذا أقام به ولزمه، فإذا قال لبيك فكأنَّه قال أنا مقيم على طاعتك وعند أمرك.

على الامتثال بواسطة تكرار هذه الكلمة (لبيك). وعليه،فإن هذا التكرار لم يكن إلا وسيلة لتقوية البيت إيقاعيا ودلاليا. فمجيئه في بداية البيت وبشكل متلاحم زاد من قوة الجرس الإيقاعي فيه، كما أوحى بندم بشار وتوبته من إثم التعرض للنساء المتكرر، وكأنّه بهذا التكرار يجزم جزما قاطعا بعدم العودة إلى هذا الإثم الذي من شأنه أن يغضب الخليفة.

ومثل هذا التكرار المتلاصق يأتي تكرار (القَسَم) في أول البيت كقول بشار[1]:

والله والله مـــا أنـــــــــــــــــامُ ولا ** أمْلِكُ عَيْنِي دُمُوعَها طَرَبَا

أبْقَى لنا الدَّهرُ مِنْ تذكُّـــرِ مَنْ ** قدْ كانَ جارًا فَبَانَ واغْتَرَبَا

ففي البيت الأول يقسم بشار بالله أنَّه لا ينام، ولا يملك لشدّة حزنه أن يجعل عينه تتوقف عن سكب الدّموع، فقد أبقى له الزَّمان ذكرى حبيب كان يجاوره ثمّ ما لبث أن رحل وابتعد. وقد أدّى تكرار القسم هنا إلى إحداث جرس إيقاعي عالي الرنين، شديد النغمة. كما أنتج قيمة دلالية تتمثل في هذا الانفعال العاطفي الذي يعيشه بشار نتيجة حبه الصادق لتلك المرأة التي هجرته.

ولعلّه مما أسهم في شدة هذا التكرار واندفاعه؛ ذلك الإيقاع الذي نُظمت عليه هذه القصيدة وهو إيقاع بحر المنسرح ذي التفاعيل المتوترة والمتباينة التي تتناسب مع انفعال بشار وتوتره.

وأحيانا يفصل بشار بين لفظي التكرار بفاصل وحيد، وهذا الفاصل يعطي مجالا أرحب للتوافق مع التفاعيل العروضية، مما يؤدي إلى إنتاج قيمة إيقاعية أوفر، كما في قوله:[2]

آبَ **ليلي** ليت **ليلي** لم يؤُبْ ** إنّمـــــــــا الليلُ عَناءٌ للوَصِـــــبْ

حيث يذكر بشار في هذا البيت عودة الليل، ويتمنَّى لو أنَّه لم يعدْ، لأنَّه يجلب معه العناء والتّعب، لذلك نراه يتوجّع من مجيئه. فبشار هنا يُظهر مدى تخوّفه من مجيء الليل، لا كرها في الليل، وإنما لأنَّ الهموم والآلام تتوارد عليه فيه. ولا شك في أنَّ تكراره لكلمة الليل إنما هو إيحاء بما في نفسه من قلق وانفعال وتوتر، نتيجة لمواقف عاشها مع محبوبته قد تكون غير مرضية.

---

(1) الديوان 1/ 340 . و"الطرب" ههنا: هزّة الحزن. و"بان": هجر وبعد، و"اغترب": أصبح في ديار الغربة.

(2) الديوان 1 / 362 . و"آب" الليل: عاد، و"الوصب": التَّعِبُ ذو الوجع.

وقد أعطى تكرار هذه اللفظة قيمة إيقاعية سرت في جميع أجزاء البيت من خلال تكرار صوت (اللام) في أغلب كلماته، ومن خلال توافق لفظي التكرار مع التفعيلة العروضيّة (فاعلاتن)[1]، مما تسبب في إحداث شيء من التوازن الصوتي بينهما، فجاء التكرار كالتالي:

(آب ليلي = فاعلاتن / ليت ليلي = فاعلاتن).

ومن هذا التكرار أيضا تكرار كلمة الرّزيّة في قوله[2]:

إنَّ **الرَّزيَّة** لا **رَزيَّـــــــــــة** مثلُـــــــــــــها ** يومَ ابنُ حفصٍ في الدِّماءِ خَضِيبُ

حيث كرر بشار لفظة (الرزيّة) في الشطر الأوّل من البيت مرّتين بشكل شبه متلاحم، وقد كشف من خلال هذا التكرار عن الحجم الهائل الذي تركته في نفسه تلك الرّزيّة المتمثّلة في سقوط ابن حفص ملطّخا بدمائه. ولعل الغرض من تكرار هذه الكلمة هو إظهار مدى حزنه وألمه، وتصوير هذه المصيبة التي لا مثيل لها في أبشع صورة. وقد أوحى هذا التكرار بما في نفسية الشاعر من مودّة وحب يكنّهما لهذا القتيل. كما أنّه أثرى الجانب الإيقاعي من خلال تحقق التماثل الصوتي بين طرفيه، ومن حيث التعادل العروضي، حيث أنّ تفعيلتي الكامل الأولى والثانية تقفان على نفس الحرف من لفظي التكرار، كالتالي:

(إنّ الرّزيْ = متفاعلن / ية لارزيْ = متفاعلن)

وهذا التعادل يؤدي إلى التوازن الصوتي بين طرفي التكرار مما يؤدي إلى تنمية الجانب الإيقاعي داخل الشطر.

وقد يأتي تكرار الكلمة في نهاية الشطر، ومن ذلك تكرار لفظة (ليل) في قوله[1]:

---

(1) يُعرف هذا التوافق عند البديعيين بالتجزئة، وهي: "أن يجزّئ الشاعر البيت جميعه أجزاء عروضية، ويسجّعها كلّها على رويين مختلفين، جزء الأوّل منهما على روي يخالف روي البيت، والثاني على روي البيت". الحلّي، صفي الدين، نتائج الألمعيّة في شرح الكافية البديعية، دار البشير، ط1 2000 ، ص175. وابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر علي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شعيتو، دار الهلال بيروت، ط1 1987، 2/ 437. وقد توسّع بعض الباحثين في مفهوم حدّ التجزئة إلى ما يغفل التسجيع مع الاكتفاء بتجزئة البيت أجزاء عروضية، مؤكدا أنّ هذا المخرج لن يضر بمجال الإيقاع ورونقه، ذلك لأنّ فضل الاختلاف لا يقل شأنا عن فضل التجنيس. ينظر: شعلال، رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام (بحث في تجلّيات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، عالم الكتب الحديث، إربد ــ عمان، ط1 ، 2011، ص120 .

(2) الديوان 1/ 384 . و"الرزية": المصيبة، و"الخضيب": المتلوّن، الملطّخ.

أشَادِنَ قدْ مضَى **لَيْلٌ ولَيْلٌ** ** أكابـــــــدُهُ وقَدْ قَلِقَ الوسَـــــادُ

لقد كان بإمكان بشار في هذا البيت أن يقول: أشادن قد مضى ليل كثير، دون أن يلجأ إلى التكرار، إلا أنّ هذا الأسلوب ربما رآه لا يفي بتوضيح الصورة التي أرادها، لذلك لجأ إلى أسلوب التكرار، لأنه أراد أن يعبر من خلاله عن شدّة ما يقاسيه من قلق نفسي وألم شديد، تشوّقا لـــ(ريمة) وانتظارا لوصالها، فقد استطاع من خلال هذا التكرار (ليلٌ وليلٌ) أن يشعرنا بما في نفسه من توتر واضطراب، وهو ما أكّده في الشطر الثاني من البيت حين كنّى باضطراب الوساد عن اضطراب نفسه في ليله. كما استطاع أن يوحي من خلاله بما يكنّه من حب كبير وعشق عميق لهذه المحبوبة التي من أجلها يقاسي شدة الليل ويعانيه.

إضافة إلى ذلك فقد تحقق للبيت من خلال هذا التكرار قيمة إيقاعية كبرى تمثّلت في هذا التماثل الصوتي التام بين اللفظين المتكررين بما في ذلك علامة التنوين، ثم في وقوع اللفظين المتكررين بشكل متلاحم في نهاية الشطر، كذلك توافق هذا التكرار للتقطيع العروضي، فقد جاءت كلمات البيت وفق التفاعيل العروضية لبحر الوافر، فجاء البيت كالتالي:

أشادن قد/ مضى ليلٌ/ وليـــــلٌ ** أكابده / وقد قلق الـــ/ وسادُ

مفاعلتـــن / مفاعلتن / فعولن ** مفاعلتن/ مفاعلتن / فعولن

ولا شك في أنَّ مثل هذا التقسيم القائم على التوازي الإيقاعي يفرض على الأبيات موسيقى مكثّفة عالية الرّنين[2]، تتمثل في التماثل التام بين ألفاظ البيت والتفاعيل، فتتلاحم بذلك البنية العروضية مع البنية اللغوية، الأمر الذي يزيد من قوّة الإيقاع وتماسكه وثرائه، كما يزيد من فرصة تجاوب المتلقي مع هذا الإيقاع التكراري المتوازي.

وأحيانا يفصل بشار بين طرفي التكرار بأكثر من فاصل، كما في تكراره لكلمة (رضيت) في حديثه عن سلمى قائلا[3]:

إنْ تَجْفُنِي سلمـــــــى فإنِّي امرُؤٌ ** أصْبُو وأصْبِي رُبَّما قدْ جُفِيتْ

—

=

(1) الديوان 3/ 52 . يرى شارح الديوان أنّ "ليل وليل": مراد بهما الجنس دون الواحد، أي مضت عدّة من الليالي، فلذلك عدل عن التثنية لأنه لم يقصد الاثنين وإنما قصد التكرير. ومعنى "قلق" اضطرب.

(2) المصري، يسريّة، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص60 .

(3) الديوان 2/ 18 .

قُلْ أيُّها اللاَّئِـــــمُ فـــــــي حُبِّـــــــها ** لمْ تَدْرِ مـــا وُدِّي ولا ما هَوِيتْ

سلْمَى هيَ النَّفْسُ وهَمُّ الفَتَـــــى ** **رَضِيـــــتُ** منها بمَقَالٍ **رَضِيـــــتْ**

فتكرار كلمة (رضيت) جاء تأكيدا على عدم التخلّي عن (سلمى) مع جفائها، ورفضا لنصح اللائم المتكرر. فحبه الشديد لها يجعله يتغاضى عن كل شيء يكدّره، فهي نفسه وهمّه وقد رضي بمقالها وإن كان مؤلما، فلا أهميَّة إذن للوم اللائم لأنّه لم يجرّب الحب، ولم يعرف مدى سطوته عليه. لذلك جاء هذا التكرار في سياقه، لأنه جاء مكملا لمعنى البيتين بحيث لن يجد فيه المتلقي أي تكلف أو ثقل. إضافة لما يحققه من قيمة إيقاعيّة تكمن في هذا التماثل الصوتى الحاصل في بداية الشطر ونهايته.

وقد تتعدد ألفاظ التكرار في البيت الواحد فتصل إلى أكثر من اثنين، كتكرار لفظة (البعد) في قوله متغزلا بسعدى[1]:

فيا عَجَبًا من **بُعدِ** سُعْدَى قريبةً ** ومن قُرْبِها في **البُعْدِ** ويلي على **البُعْدِ**

إنَّ هذا التكرار للفظة (البعد) إنما يعكس نفسيّة الشاعر المتألّمة لفراق محبوبته (سعدى) التي ابتعدت عنه وتركته. وهي وإن ابتعدت جسدا إلا أنَّ روحها قريبة جدا منه، لذلك نرى بشارا يتعجب من حدوث هذه المفارقة في موقفه مع سعدى، فهي بعيدة مع قربها، وقريبة مع بعدها، إلا أنَّ هذا التعجّب القائم على المفارقة سرعان ما ينجلي لتظهر الحقيقة المرّة المتمثّلة في بعد سعدى الحقيقي وهو الهجر والنسيان. لذلك نراه يكرر لفظة البعد مرّة ثالثة في حزن وأسى لإدراكه ذلك.

ومنه أيضا تكرار حروف الربط، كتكرار حرف العطف (الفاء) في قوله[2]:

ثُمَّ شَامَ الفِرَاخَ **فارتدَّ فارمَدْ** ** **دَ فشقَّ** الغَمِيـــــــرَ بعد الغَمِيرِ

فبشار عندما أراد أنْ يصف ذكر النعام الذي ظلّ يرعى في مواطنه، ثمَّ فجأة تخيَّل فِراخَه فرجع إليها مسرعا؛ كرر حرف العطف (الفاء) في ثلاث كلمات على التوالي، وهي: (فارتدَّ، فارمدَّ، فشقَّ)، مما أعطى صورة كاملة لارتداد هذا الظليم وسرعته. كما أعطى قيمة

---

(1) الديوان 3/ 14 .

(2) الديوان 3/ 191. وأصل "شام": نظر البرق أو النار في جهة بعيدة، فقدّر مكانه وتوسّم جهته. ومعنى "ارمدّ": مضى وجرى. ومعنى"الغمير": نبات أخضر قد غمره اليبيس.

إيقاعيَّة بتكرار هذا الحرف في مطلع ثلاث كلمات متتالية أسهمت في تماسك البيت وارتباط أجزائه.

كما يمكن أن يدخل ضمن هذا النوع من التكرار، تكرار الصيغ اللغويّة، كتكرار صيغة (إفعال)[1] في قول بشار[2]:

كأنَّني من عَنَاءِ الحُبِّ في سِنَةٍ ** مُطَـــــــــرَّحٌ بين **إقبـــالٍ وإدبـــــــــار**

حيث يكرر بشار في هذا البيت صيغة (إفعال) في قوله (إقبال/ إدبار)، محدثا بهذا التكرار قيمة إيقاعية تحققت في نهاية البيت، وأوحت بتردد الحبيبة بين التمادي في حبّه والتخلّي عنه. فتكرار الصيغة ذاتها هنا يؤكد درجة التساوي بين الإقبال على الحب والإدبار عنه، فكأنَّ الحبيبة قد وقفت في منتصف الطريق، وما عادت تستطيع تقديم رجل أو تأخيرها. فالتعادل الصوتي الحاصل بين الصيغتين جاء نتيجة للتعادل الدلالي الحاصل بين لفظي الطباق.

وقد تتعدد نواة التكرار في البيت الواحد، كتكرار صيغة اسم الفاعل من الرّباعي(مُفعِل)، وصيغة المبالغة (فعِيل)، كما في قول بشار واصفا حالته مع الرَّباب[3]:

مُقْبِـــــلٌ مُدْبِرٌ قريـــــبٌ بَعِيـــــدٌ ** يَتَصَـــــــدَّى لنـــا وفيـــــهِ احتِجابُ

كسرابِ المُوماةِ تُبْصِرُهُ العيْـــ ** ـــنُ وإنْ حِئْتَهُ اضمَحَلَّ السَّرابُ

أو كبَدْرِ السَّماء غَيْرَ قَرِيـــــــبٍ ** حِينَ أوْفَى والضَّوْءُ فيهِ اقتِرابُ

فقد ابتدأ بشار أوَّلا بتكرار صيغة (مُفعِلٌ)، ثم ثنّى بتكرار صيغة أخرى هي (فَعِيلٌ). والذي يربط بين نواتي التكرار هنا قيام كل منهما على الطباق. فالعلاقة بين (مقبل/مدبر)وأيضا بين (قريب/بعيد) ــ ظاهريا ــ علاقة بين كلمتين تؤدِّي كلٌّ منهما معنى مضادا للمعنى الذي تؤدِّيه الأخرى، لكنهما يجتمعان في خيال الشاعر ليكوّنا معا صورة المرأة الطّيف التي يتعذّر

---

(1) يكون التوظيف الإيقاعي للتكرار هنا مقصورا على الصيغة لا على اللفظ نفسه، وذلك لعدم تكرر مادّته.

(2) الديوان 3/ 147. و"العناء" الحبس في شدّة وذل، و"السنة" النعاس، و"مطرّح" مُلقى.

(3) الديوان 1/ 349. يريد فتاة مقبلة، مدبرة. وذكر "مقبل مدبر" مع أنّهما نعتان لفتاة، على التأويل بشخص. وكذلك في "يتصدى" و"فيه". أما "قريب بعيد" فهما لا يطابقان موصوفهما، قال تعالى: [وما يُدريك لعلّ الساعة تكون قريبا]. و"المومأة": المفازة الواسعة. و"اضمحلّ": ضعف وانحلّ شيئا فشيئا حتى تلاشى، ويقال: اضمحلّ السّحاب: انقشع.

مساسها رغم تجسدها. ومن ثمّ، فقد يتحوّل الطباق على مستوى الخيال الشعري من مجرّد تضاد لغوي جامد إلى نوع من الصراع الإنساني[1].

ولكي تتحقق هذه الصورة الذهنيّة القائمة على المفارقة؛ قام بشار بتجسيدها من خلال صورتين تشبيهيّتين. فصورة المرأة المقبلة المدبرة التي لا يمكن الانتفاع بها تشبه السراب يحسبه الظمآن في الصحراء ماء، فإذا جاءه لم يجده شيئا. وصورة المرأة القريبة البعيدة التي تنير حياته يشبهها بالبدر في بعده واقتراب نوره.

وقد استطاع بشار توظيف كلا النواتين إيقاعيا، وذلك من خلال تنوع الإيقاع داخل البيت وتجدده، حيث يبدأ البيت بإيقاع تصاعديٍّ يمتاز بطابع السرعة،(مقبلٌ، مدبرٌ)، ثم ما يلبث أن يهدأ ويخضع لطابع البطء بسبب المد الموجود في النواة الثانية،(قريبٌ، بعيدٌ)، وهذا يعود إلى تباين المواقف فيهما، فلو لم يختلف المعنى لم تختلف الصيغة[2].

ولعل هذا النوع من التكرار الأفقي الذي يأتي في حيز البيت الواحد؛ لا تظهر قيمته الإيقاعيّة كاملة إلا في حالة تكرره ضمن مجموعة من الأبيات، كما يظهر في قول بشار[3]:

لا أكْتُمُ النَّـــــــاسَ حُـــبَّ قاتِلَتِـــــي ** **لا لا** ولا أكـــــــــــرهُ الذي ذكروا

لُوما فلا لَـــــــوْمَ بعـــــــدها أبـــــــدا ** صاحِبُكـــم والجلِيـــــــــــلِ مُحْتَضَرُ

قُمْ قُمْ إليهم فقلْ لهم قـــــد أبـــــى ** وقـــــــــــال **لا لا** أُفِيـــــقُ فانتَحِـــروا

ماذا عسى أن يقـــــولَ قائلُهُـــــم ** وذا هـــــوىً ســـــــــاق حِينه القدرُ

يا قومِ ما لي وما لهـــــــــــم أبـــــدا ** يَنظُرُ في غَيرِ عَيْبِـــــــــــهِ البَطِـــرُ

يا عَجَبًا للخِـــــــــلافِ **يا عَجَبًـــــا** ** بِفِي الذي لامَ في الهوَى الحَجَرُ

---

(1) الرباعي، عبد القادر، في تشكل الخطاب النقدي، الأهليّة للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، ط1 1998، ص54، 55.

(2) ويلك، رينيه، وارين، أوستن، نظريّة الأدب، ص236 .

(3) الديوان 3/ 154. ومعنى "الجليل": العظيم، واحتضر فلان: حضره الموت، و"أبى": رفض، و"الحين": الهلاك. و"البطر": الاستخفاف بالنعمة والكفر بها، و"بفي الذي لام في الهوى الحجر": من قولهم: بعينه حجر، إذا كان كلامه مكروها.

يحبّذ بشار في الأبيات السابقة التصريح بحبٍّ من قتلته، ولا يَكْرَهُ لوم الناس وأقوالهم فيه، ولا يأبه للومهم، فقد تمكّن حبّها من قلبه حتى أصبح كمن يحتضر من شدّة هذا الحب. لذلك نراه يقول لصاحبه: قم إلى النَّاس وقل لهم: اقتلوا أنفسكم فلن أفيق من غشية الحب، إذ ماذا عساهم يقولون في مُحِبٍّ قُدِّر له الهلاك، ولا يد له في قضاء الله وقدره. ومن ثمّ، فإن بشارا يَعْجَبُ من مخالفة الناس له في أمر هذا الحب، ويقول: (في فم من يلومني حجر)، لأنَّ لومهم هذا مكروه وغير مستساغ.

فقد أوحى التكرار الحاصل في هذه الأبيات بلهفة الشاعر وانفعاله وصدق مشاعره تجاه محبوبته، فهو لم يأت مفرغا من قيمته الانفعاليّة، بحيث جاء فقط لمجرد إظهار المبالغة في هذا الحب، أو لمجرد إظهار التوجع، أو الاستعجال، أو التأكيد. وإنما جاء معبّرا عن حالة الشاعر المتوترة الرافضة لتحجّر الناس ولومهم القائم على الإشاعة والحجج الواهية.

كما أحدث هذا التكرار قيمة إيقاعية تمثلت في هذه الثنائيات المتماثلة الواقعة في أغلب الأبيات، فحلَّ في البيت الأول عبر تكرار أداة النفي (لا لا) في مطلع الشطر. كما حل التكرار في بداية البيت الثاني من خلال تكرار لفظة (لوم) مع الفصل بينهما (لوما فلا لوم بعدها)، وهذا الفاصل بين اللفظين المتكررين تسبب في جعل كل واحد منهما يقع مع بداية كل تفعيلة مما خلقا توازنا بين التفعيلتين كما في هذا الشكل: (لوما فلا = مستفعلن/ لوْمَ بَعْدَ = مفعلاتُ).

وفي البيت الثالث تتعدد نواة التكرار فتقع مرة في بداية الشطر الأوّل (قُمْ قُمْ)، ومرة أخرى في بداية الشطر الثاني (لا لا) بشكل ملتصق في كلا الحالتين، مما يخلق أيضا توازنا بين شطري البيت يؤدي إلى تكثيف الإيقاع فيهما. وفي البيت الأخير نجد التكرار يشمل الشطر الأول بأكمله، فجاء اللفظ الأول في بداية الشطر والثاني في نهايته، (ياعجبا ..... ياعجبا). ومما زاد من قيمته الإيقاعية أنّه جاء متوافقا مع تفاعيل بحر المنسرح، فجاء بهذا الشكل:

يا عجبا / للخلاف / ياعجبـــا ** .....

مستعلن/ مفعلات / مستعلن ** .....

ومن ثمّ، فقد أدى هذا التواصل التكراري في هذه الأبيات إلى بناء وحدة إيقاعيّة مترابطة، أسهم في نموّها وتكاثفها هذا التناغم والتوازن بين كل كلمتين متكررتين، إذ "ليست

الكلمات إشارات مجردة اصطلاحية فحسب، بل بوسعها أن تنشئ بجرسها ورنتها وإيقاعها لحنا مستقلا عن مدلولها الخاص"[1].

وقد لا يقف تكرار الكلمة عند بشار على حيز البيت الواحد، بل يتعداه إلى بيتين فأكثر. ولعل أهم ما يتكرر من كلمات بهذا الشكل هو تكرار أسماء الأعلام[2]، فقد وظّف بشار تكرارها في العديد من أغراضه الشعرية المتناولة في ديوانه كالرثاء والغزل والمديح والهجاء.

ومن أمثلة ذلك في الرثاء الذي هو أولى الأغراض بتكرار الكلام كما يرى ابن رشيق؛ لمكانة الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجّع[3]، قول بشار في رثاء عمر بن حفص[4]:

وظَلِلْتُ أَنْدُبُ سَيْفَ آلِ محمــدٍ ** **عُمَرًا** وجَـــــلَّ هُنالِكَ المنْدُوبُ

فعليك يا **عُمَرُ** السّلامُ فإنَّنـــــــــــا ** باكُوكَ ما هَبَّتْ صَبًا وجَنُوبُ

لا يجد بشار ما يعبّر به عن حزنه على هذا الميت إلا أن يكرر اسمه تنويها به وإشارة بذكره وتفخيما له في القلوب والأسماع، وأن يذرف عليه الدموع تلو الدموع ما هبّت الريح من مشرقها وجنوبها. فتكرار اسم العلم (عمر) في كل من البيتين أدى أوّلا إلى تماسكهما وترابط معانيهما، إضافة إلى الجانب الإيقاعي الذي أنتجه التماثل الصوتي بين اللفظين المتكررين. وكذلك الجانب الدلالي، حيث أوحى هذا التكرار بتوجع الشاعر وحزنه على هذا المفقود من جهة، ومن جهة أخرى أوحى بمكانة هذا الممدوح الراسخة عند بشار ومنزلته الرفيعة في نفسه.

ومن أمثلة تكرار الاسم في الهجاء، قوله في هجاء رجل يُدعى (مسعود)[5]:

لمْ يدْرِ ما قُلْتُ **(مسعودٌ)** فضَيَّعَهُ ** يا سوْأتــا منْ طِلابِي جُودَ **مَسْعُودِ**

---

(1) هورتيك ، لويس ، الفن والأدب، تر: بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية التأليف والترجمة، ص36 .

(2) يرى ابن رشيق أنّه لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على وجه التشوّق والاستعذاب، إذا كان في تغزّل أو نسيب. أو على سبيل التنويه به والإشارة إليه بذكر، إن كان في مدح. أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجع. أو على وجه التوجع إن كان رثاء وتأبينا. ويرى أنّ التكرار يقع في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدّة التوضيع بالمهجو، ويقع أيضا على سبيل الازدراء والتهكّم والتنقيص. ينظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2/ 74، 75، 76 .

(3) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2/ 76 .

(4) الديوان 1/ 385 . و"أندب" أي: أعدد محاسنه، وندب فلان الميت: عدد محاسنه. و "سيف آل محمد": لقب لقائد الجيوش في صدر الدولة العباسية. والصَّبا: ريح مهبها من مشرق الشمس إذا استوى الليل والنهار، والجنوب: ريح تهبّ من الجنوب.

(5) الديوان 3/ 5 . ومعنى "فاسق الجود" أي: يجود في الفسق.

وقائلٍ كيف **مسعـــــــودٌ** فقلـــــتُ لهُ ** هو الجوادُ ولكـــــــن فاسِـــــقُ الجودِ

فقد كرر بشار اسم (مسعود) ثلاث مرات تهكّما واستهزاء بصاحب هذا الاسم، حيث جعله لا يفقه معنى الجود إلا في مواطن الفسق، لذلك استعمل ياء النداء للتعجب من فضيحته في تصدّيه لأمر مسعود بالجود، إذ توسَّم خيرا فيمن لا يأتي منه خير. وبعد أن ألصق بمسعود صفة الجهل بالجود في الشطر الأول، عاد وكرر اسمه مرتين تذكيرا له بهذه الصفة، وإمعانا في السخرية.

ويبدو أنّ بشارا حاول أن ينشأ علاقة ما بين كلمة (مسعود) وبين كلمتي (سوأتا) و(فاسق) بواسطة جرس حرف السين، كونه أبرز الأصوات في هذه الكلمات جميعا، محاولا من خلال هذا الرابط الصوتي التوحيد بين معانيها، فيتعاظم التهكم وتشتد السخرية من المهجو.

وقد يأخذ تكرار الاسم طابع التعريض كما جاء في هجاء سهيل بن سالم البصري[1]:

لعَمْري لقدْ أزْرَى سُهَيْلٌ بِصِهْـرِهِ ** وولاَّهُـــــــــمُ في شِرْكِـــهِ غَيْرُ **صالِـــــح**

أزوَّجْتُمُ العِلْجَ اللئيـــمَ ابـــنَ سالِـــــمٍ ** ومـــــا زائِـــــنٌ زوَّجْتُمُـــــــــوهُ بَفاضِـــــح

ألا يخْرُجُ الدجَّالُ إنْ كان خارجًا ** وهذا سُهَيْلٌ صِهْرُ موسى بن **صالِح**

فما أمَّلتْ هذا لهُ نفـــسُ **صالِـــــــــح** ** ولا كان يرْجُوهـــا لهُ فـــي المَنَاكِـــــــح

ولا خافَ هذا **صالِحٌ** عند موتِـــــهِ ** علـــــــــــى عَقِبِـــهِ في نادياتِ الفضَائِح

فقد تكررت كلمة (صالح) في عدّة أماكن من الأبيات السابقة، حيث جاءت بداية في قافية البيت وفي نهاية الشطر الأوّل وفي منتصفه، وهذا التكرار المتعادل بين الشطرين أنتج إيقاعا متميّزا ازداد قوّة من خلال هذا التعانق وهذا التلاحم والانسجام بين كلمة (صالح) المبتدئة بمد الألف والمنتهية بصوت (الحاء) وبين الرَّوي وألف التأسيس المعتمدين في قافية هذه

(1) الديوان 2/ 107. ومعنى"العلج": الرجل الشديد الغليظ، ويطلق على حمار الوحش لاستعلاج خلقه وغِلظِه.

الأبيات. ومن خلال أيضا هذا التناغم الحاصل بين حروف هذه الكلمة وبين حروف بعض الأسماء المذكورة كسهيل وموسى وسالم، المتمثلة في السين والصاد واللام والألف.

وهذا الإيقاع المتمثل في تكرار كلمة (صالح) الدالة في سياقها على الصراخ والتحسّر؛ يوحي بتوتر الشاعر وانفعاله وموقفه المعادي من سهيل بن سالم، وموقفه الاحتجاجي من موسى بن صالح والد الزوجة. فقد عاب سهيل أصهاره، وأدخل عليهم بمخالطته إيَّاهم أمورا قبيحة، لذلك يستنكر بشار على آل صالح تزويجهم مَنْ تُزيِّنُ الأزواج بحسبها ونسبها بمن يفضح الزوجات بخلقه السَّيِّء، ففضائح هذا الزواج ستلحق آل صالح في أجيالهم القادمة. فبشار هنا يحذّر آل صالح بواسطة هذا التكرار من مصاهرة هذا المفسد لأنَّ صلاحهم سيتحول إلى مفسدة بهذه المصاهرة.

ومن جهة أخرى فقد استغلَّ بشار معنى هذا الاسم الدال على الصلاح أصلا في تشويه سمعة المهجو والتعريض به، فالإشادة بصلاح آل صالح؛ هي أيضا تلميح بفساد المهجو سهيل.

كما يوظف بشار تكرار أسماء الأعلام في المديح، كقوله في مدح الوليد بن العباس[1]:

إليـــــكَ طلبـــــــــنا **ياوليـــــــــدُ** وإنّمـــــــا ** طلبـــــنا يدا مثــل السّمـــــــاء تجـــودُ

إذا قيل من يُعطي على الحمدِ مالهُ ** ويَصْطَنِـــــعُ المـــــعروفَ قيل **وليدُ**

وليـــــدُ بن عبَّاسٍ وليـــــس بعابـــــسٍ ** إذا احتـــــاجَ جـــــارٌ أو ألـــمَّ بعيـــدُ

فقد أكثر من تكرار اسم ممدوحه تأكيدا على مواهبه، وإحداثا لإيقاع متناسق من خلال توافق صيغة هذا الاسم مع قافية القصيدة. وبجانب ما أحدثه تكرار اسم الممدوح من قيم دلالية يهدف من ورائها الشاعر إلى استجداء كرم هذا الممدوح، أحدث أيضا هذا التكرار إيقاعا متميزا من خلال التوازن الصوتي الحاصل بين اسم الممدوح وقافية الأبيات. ومن خلال هذا التواصل أيضا بين قافية البيت الثاني ومطلع البيت الثالث، وهو ما يسمّى بتشابه الأطراف.

وقد يكثر بشار من تكرار اسم محبوبته واسم ممدوحه بشكل أفقي في قصيدة واحدة، بحيث يأخذ هذا التكرار "طبيعة تراكميّة تعمل على تكثيف الدلالة فتؤثّر في المتلقّي من خلال

(1) الديوان 3/ 122 . وهذا الممدوح هو ابن عم الخليفة المهدي، واسمه: الوليد بن العباس بن محمد بن علي بن عبدالله بن العباس.

الإلحاح عليه سمعيًّا وذهنيًّا بتكرار الدال والمدلول"[1]، كما في هذه القصيدة التي قالها في مدح روح بن حاتم، وابتدأها بقوله:[2]

1ــ طــــرَقْتــــــــنَا بالـــــــزَّابيَيْـــــــن **الرَّبـــــــابُ** ** رُبَّ زَوْرٍ عليــكَ منـــــهُ اكتِئـــــابُ

3ــ غَنِّنِـــــــي **بالرَّبـــــابِ** إنْ كُنـــــتَ تَشْـــــدُو ** غـــــارَ نوْمِـــي وجَنَّ فِيَّ الشَّـــرابُ

8ــ وطِلابُ **الرَّبـــــابِ** مـــن دونـــــــها السَّيْـــ ** ــــــــــفُ سِفاهٌ والطَّيْفُ منها عَذابُ

14ــ لا أرى آنِسِي مقـــــام الجـــــــــــواري ** ومسِيـــــــــــرُ **الرَّبابِ** فيـــه ارتِقـــــابُ

15ــ يومَ حنَّتْ إلـــــيَّ مُرْفَضَّـــــــــةُ الدَّمْـــــــ ** ــع وحنَّـــــتْ إلى سِـــــــوايَ **الرَّبـــابُ**

17ــ في لِقاءِ **الرَّبابِ** شافٍ من الشَّـــــــــوْ ** ق إلـــــــــى وجْهها، وأيْـــــنَ **الرَّبابُ**

22ــ ليتَ شِعري عن **الرَّبابِ** وقدْ شطّـــ ** طـــــــــتْ بها الدَّارُ هل لها إصْقَابُ

فالأبيات السابقة توضّح أنَّ بشارا قد كرر اسم محبوبته (الرباب) في أجزاء متفرقة من القصيدة، وبشكل متواصل تارة ومتفرق تارة أخرى، كما يظهر من خلال ترقيم هذه الأبيات.

وهذا التكرار أحدث في هذا الجزء من القصيدة جرسا نغميًّا متميّزا وقيمة إيقاعيَّة دالّة على ما يحمله الشاعر من توتّر وانفعال، فقد استطاع بشار بواسطته أنْ يخلق إيقاعا داخليًّا انتشر في جميع الأبيات، وتماسكا عضويًّا جعل من هذه الأبيات قطعة موسيقيّة واحدة.

كما استطاع بشار أن ينمّي الجرس الإيقاعي في هذه الأبيات من خلال ربط هذا الاسم (الرباب) المتكرر بقافية القصيدة، بداية من وجود التصريع في البيت الأوّل ما بين (الرباب) في

(1) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، ط2، 1995، ص136 .

(2) الديوان 1/ 348. ومعنى "طرقتنا": أتتنا ليلا. و"بالزابيين": هما واديان بين واسط وبغداد متقاربان. و"زور": مصدر زاره. والسّفاه: الجهل والحمق. و"مرفضّة الدمع": التي يتسايل دمعها. و"الإصقاب": الاقتراب.

نهاية الشطر الأوّل منه، و(اكتئاب) في قافيته، ثم وجود هذا التماثل في الصيغة مابين اسم (الرباب) وقافية البيت الثالث (الشَّراب)، ووجود التناغم كذلك ما بين حروف هذا الاسم وحروف قافية البيت الرابع عشر (ارتقاب)، كذلك وجود التصدير البديعي في البيت السابع عشر، حيث تكرر هذا الاسم مرّتين، في صدر البيت وفي عجزه.

ومن خلال أيضا تكرار هذا الاسم بشكل شبه متصل في بعض القوافي، كما في قافية البيت الخامس عشر والبيت السابع عشر. فعلى الرغم من أنَّه يعدّ من عيوب القافية؛ إلاّ أنَّ بشارا استطاع أن يوظّف هذا العيب دلاليا وإيقاعيًّا.

حيث قصد بشار من وراء هذا التناغم الحاصل ما بين اسم محبوبته وبين قوافي القصيدة، أن تبقى هذه المحبوبة في ذاكرته فتتراءى له وتتصوّر مع نهاية كل بيت. ومن ثمّ، يتحوَّل تكرار القافية إلى تكرار ذهني لهذا الاسم يتعاضد ويتضافر مع التكرار اللفظي له داخل النص.

ومما يزيد من شدّة الجرس النغمي في هذه الأبيات، وجود التعانق والتلاحم بين حروف هذا الاسم المتمثّلة في (الراء) و(الباء) و(الألف) وبين كلمات تتشابه حروفها مع هذه الحروف، كما في قوله:(الرباب/ ربَّ زور)، وقوله: (وطلاب/ الرباب)، وقوله: (ومسير/ الرَّباب)، وهذا التناغم الجزئي بين اللفظتين في كلّ بيت؛ يؤدّي إلى تناغم كلّي يعمُّ هذا الجزء من القصيدة.

ولا شكَّ في أنَّ تكرار هذا الاسم بجميع تداعياته، يؤدّي قيمة دلاليَّة وانفعاليَّة، فهذا الجرس النغمي الناتج عن هذا التكرار لا يكون بحال من الأحوال في عزلة عن المعنى المراد، وعن موقف الشاعر النفسي وانفعالاته. فاللفظ المكرر "هو المفتاح الذي ينشر الضّوء على الصَّورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلّم إنَّما يُكرّرُ ما يثير اهتماما عنده، وهو يُحبّ في الوقت نفسه أنْ ينقله إلى نفوس مُخاطِبيه"[1]. فعندما يكرر بشار اسم محبوبته بهذه الكثافة إنَّما يعبّر في حقيقة الأمر عن شدّة حبِّه للرباب، وعمَّا يعانيه من حرقة وألم بسبب رحيلها وغيابها عنه.

ولعلّ انقطاع الأمل من رؤيتها يجعله يلهث باسمها، مظهرا في كل مرّة يتكرر فيها هذا الاسم شيئا مما يضمره في نفسه تجاهها. فضلا عمَّا يحدثه هذا الاسم من أريحيّة في نفسه تجعله

(1) السيّد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب بيروت ــ لبنان، ط2 1986 ، ص136 .

يتلذذ بذكره. ومن ثمّ، فإنّ هذا التكرار المكثّف جاء نتيجة لهذا الكم الهائل من الانفعالات المتوقدة والمواقف المتوتّرة.

وكون هذه القصيدة قائمة على مجموعة من الانفعالات المتداخلة، فإنّ بشارا لا يستطيع التكهّن بنسق معيّن لإيقاعها. يقول عبد القادر الرباعي: "إنّ الشاعر الذي ينظم قصيدة كاملة إنّما ينزعها انتزاعا من قلبه وعقله بعد أن انتظمت فيها الدوافع والانفعالات والأفكار (.....) إنّه لا يعرف مسبقا الشكل الذي سيعبِّر به عمَّا في داخله، ولهذا فإنَّه قد يدهش بعد انتهائه من القصيدة للإنجاز الذي حققه دون أن يدري كيف"[1].

حتى إذا خلص بشار إلى المديح غلب عليه اسم الممدوح (روح)، فأخذ يكرره في باقي أبيات القصيدة. فبعد أنْ بالغ في وصف جواده الذي يسبق الريح تخلَّص إلى مديحه، يقول[2]:

36ــ وإذا مـــــا جـــــرى لِيُـــــدْرِكَ شيئـــا ** فاتـــــــــــهُ
وانتحـــــــــــى بـــــــــــهِ الإدآبُ

37ــ قُلـْتَ: ريـــــــحٌ تَحِـــــــنُّ بيـــــن أوَاسٍ ** أوْ بَـــــرَاعِ
غَنَّـــــى بـــــهِ القَصَّـــــــــابُ

38ــ فَبِـــــهِ أطْلُـــــبُ المعـــــالِـــــيَ أوْ **رَوْ** ** **حًـــا** ألا
بَـــــــلْ **رَوْحًـــــا** ولا أرتَـــــابُ

39ــ غال نومي غوْلُ القوافي إلـــى **رو** ** **ح** مديـــــــــحا كما
تُقـــــــــادُ العِـــــرابُ

41ــ ليـــــس عنـــــد اللئام فضلٌ ولكـــــن ** عنـــــد **روح**
علـــــى الثنـــــاء ثـــوابُ

42ــ أيـــــن **روحٌ** عنّـــــي فإنَّ لِـــــــــــــروْحٍ ** نَفَحـــــــــاتٍ
يَعْنـــــى بهـــــا المُنتـــــابُ

(1) الرباعي ، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص294 .

(2) الديوان 1/ 351. ومعنى "الإدآب": التعب. و"يراع": قصب. و"القصاب": الزمّار يتخذ المزمار من القصب. و"غول القوافي": لعل غول محرفة عن قود، كما يقتضيه قوله: كما تقاد العراب، أي الخيول العربية. و"نفحات": جمع نفحة، والنفحة العطيّة.و"المنتاب": الزائر مرة بعد أخرى. و"أبا مسمع": أبو مسمع علم جنس لكل صاحب سمعة وصيت. وقوله: "شم": الخطاب لنفسه، أي ترقب.

46ــ ومُبـــــاهٍ **رَوْحــاً** ومـــن مِثـــــلُ **رَوْح** ** حِيـــــنَ جَـــــفَّ النَّرَى وقلَّ السَّحَابُ

51ــ قُلْ **لرَوْح** بن حاتــم بن قَبيـــــص الــ ** مجْـــــــــدِ فِينـــــا وفيكُـــــــمُ إعْجـــــــابُ

57ــ زَعَمَ الأقْرَبُ المقابـــــــلُ في الحَـــيْ ** ـي مُعِيـــــــداً وتَـــــزْعُـــــمُ النُّسَّـــــــابُ

58ــ أنَّ **رَوْحَ** بـــــنَ حاتِـــــــــمٍ ورد الْـــــــــ ** بحـــــرَ فأضْحَـــــــى يَنْتابُـــــهُ الطُّـلاَّبُ

63ــ شِـــــمْ أبا مسْمَـــــعٍ سيكْفيـــــكَ داوو ** دُ بـــــنُ **رَوْح** بـــــن حاتمٍ مـــا تَهـــــابُ

64ــ يابنَ **رَوْح** أشْبَهْتَ **رَوْحًـــا** ومَنْ يُشْـ ** بـــــهْ أبـــــاهُ تُثْمَـــــــــمْ لـــــهُ الأنْسَـــــــابُ استطاع بشار بداية أنْ يمهِّد لذكر ممدوحه (روح) إيقاعيًّا، من خلال ما تقدّم به من كلمات متجانسة ومتناغمة مع حروف كلمة (روح) اسم الممدوح، مثل كلمة (ريح) و(تحنّ)، فهو يشعرنا بهذا الاسم مسبقا بذكر هذه الكلمات. حيث تمكّن عن طريقها أن يربط بين موضوع المديح وما قبله من المعاني. ومن خلال أيضا أسلوب التكرار الذي سخَّره بشار في أبياته الغزليَّة للتعبير عن حبِّه للرباب واشتياقه لوصالها، فقد سخَّر هذا الأسلوب في هذا الجزء الخاص بالمديح من خلال تكراره لاسم الممدوح (روح). وبذلك يحسن بشار التخلّص من موضوعه السابق إلى موضوع القصيدة الرئيس، وهو المديح.

وقد حقّق بشار من وراء هذا التكرار المكثّف لكلمة (روح) جرسا نغميًّا يوضح به موقفه النفسي وحالته الانفعاليَّة ناحية الممدوح. بحيث أصبح لهذه الكلمة المتكررة إثارة أكبر لحس السامع بما امتازت به من جرس إيقاعيٍّ دالٍّ بلور انفعال الشاعر الذي بدأ صغيرا ثم أخذ في النُّمو والزيادة مع كل تكرار إلى أن وصل ذروته بتكرار هذا الاسم مرَّتين في البيت الواحد.

ولعله مما زاد في قوّة الجرس النغمي لهذه الأبيات هذا التوزيع المتعادل لورود كلمة(روح)، فقد ورد ذكرها في أوّل البيت وفي وسطه وفي نهايته، كما ورد ذكرها بمختلف علامات الإعراب، كما في قوله:

42ــ أين رَوْحٌ عنِّـــــي فإنَّ لِـــــرَوح ** .....

46ــ ومُباهٍ روحاً ومن مثـــــل روح ** .....

فهذا التوزيع المنظّم لتكرار هذه الكلمة ينطوي على نظام إيقاعي باطني "يفرض على الحروف أن تتشكل بصورة موسيقيَّة معيَّنة من التكرار والتركيب"[1]، وهو ما حدث من خلال هذا التجانس والتناغم ما بين حروف كلمة (روح) وحروف بعض الكلمات الأخرى، كما في قوله: (فإنَّ لروح نفحات)، وقوله: (ومن مثل روح حين جفَّ الثرى وقلَّ السَّحاب)، وقوله: (إلى روح مديحا)، وقوله: (روح بن حاتم ورد البحر فأضحى).

فحيثما ورد اسم (روح) كان الإيقاع وكان التناغم الموسيقي. ومن ثمَّ، فالقيمة الذاتية للفظ تكتسب أهميتها من خلال اتساقها وتلاؤمها مع سائر الألفاظ، وأن عدم انسجام الألفاظ في السياق التي نظمت فيه يفقدها توافقها النغمي في التعبير[2].

وعلى الرغم ما يحققه هذا التكرار من قيم إيقاعيَّة، إلا أنَّ القيمة الدلاليّة التي تتحقق من ورائه هي هدف الشاعر الأوَّل، ففي هذا القسم من القصيدة يكرر بشار اسم الممدوح (روح) موظّفا هذا التكرار في تسخير مآرب ذاتيّة ملحّة أراد تحقيقها، فـــ"الشاعر عندما يلحّ على تكرار اسم معيّن فإنَّه يجعله النقطة المحوريّة والأساسيّة التي تتمحور حولها القصيدة"[3].

فحاجة بشار إلى المال وظروفه القاسية جعلته يكرر اسم ممدوحه مع كلِّ انفعال أو موقف جديد، بل مع كلِّ آهة يتأوَّه بها جاءت معبّرة عن ضيق حاله. فـــ(روح) هو الذي يفرّج كربه بعد أن سُدَّتْ من دونه الأبواب، وهو الذي يُثيبُ على الثناء من دون اللئام، وهو الذي يُغني الزَّائر بعطاياه عمّن سواه، وهو الذي لا يُدانيه في كرمه أحدٌ إذا اشتدَّتْ نوائِبُ الدَّهْر، وهو الذي يُشبه ملوك الفرس في الإعجاب والفخر، وهو صاحب الكرامة وأهله هم سادة الناس، وهو الذي بفضله وشجاعته جعل الجيران والأهل وعلماء الأنساب يزعمون أنّه قد خاض البحر فمهَّد للناس سبيل الخوض فيه، وهو الذي أنجب داوود بن روح شبيه أبيه في الفضل والجود، فليترقب كلَّ ذي سُمعة وصيت معروفه، فإنَّه سيكفيه شرَّ ما يهابه من نكبات الدّهر.

فعندما يكرر بشار هذا الاسم ويلح في تكراره؛ إنما يلح على مجموعة من المعاني جميعها تقود إلى هدف واحد هو طلب المال والجود بالفضل والإحسان.

(1) البدوي، أحمد محمد، علامات على خارطة النقد الأدبي (مقالات)، منشورات جامعة قاريونس، 1989، ص133 .

(2) هلال ، ماهر ، جرس الألفاظ، ص177 .

(3) ربابعة، موسى ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص27 .

ومن خلال ما تقدم يتضح أن بشارا كثيرا ما كان يعتمد على تكرار أسماء الأعلام في بناء قصائده إيقاعيا ودلاليا خاصة في الغزل والمديح، فلا تكاد توجد قصيدة غزل أو مديح إلا ونجد مفتاح القصيدة ومحورها ذلك الاسم المتكرر الذي أوجد قصيدته من أجله، بحيث يجعل من هذا الاسم المتكرر قاعدة لانطلاق معانيه، ومحورا تدور حوله جميع أبيات القطعة أو القصيدة. مما يجعل للأسماء عنده "أهمّيّة خاصة في إيجاد رابط وثيق بين الأبيات، إذ إنَّ المرء يحسُّ أنَّ الأبيات التي تتكرر فيها الأسماء على هذا النحو تعين في تشكيل نقطة محوريّة تصبّ فيها كل العناصر التي تتشكل منها الأبيات جميعا"[1].

ولعل سر تكرار اسم المرأة واسم الممدوح بشكل مكثف عند بشار يعود إلى شعوره بالعجز والضعف نتيجة لآفة العمى التي تعرّض لها، وهو ما أكّدت عليه بعض الدراسات النفسيّة حين اكتشفت أنّ المصابين بضعف البصر يعانون من مشاعر النقص الناجمة عن القبول الاجتماعي المتدنّي من قبل الآخرين[2]. لذلك نجده يتشبَّث بحنان المرأة وعطفها، ويلحُّ في طلب مال الممدوح وجوده. وهو عندما يكرر اسم المحبوبة يشعرنا بغريزة التوسّل والاستجداء والاستعطاف أكثر من غريزة التشوق والاستعذاب التي طالب بها ابن رشيق. كما يشعرنا بتكراره لاسم الممدوح بغريزة التملق له والتودد إليه؛ أكثر من التنويه به، والإشارة إليه بذكر. فشعور بشار بالخوف الدائم من تخلّي المرأة عنه وتخلّي الممدوح؛ هو الذي جعله يصر على التقرُّب منهما والتودُّد إليهما.

وأيضا من ضمن التكرار الأفقي للكلمات في أكثر من بيت، يأتي تكرار الصيغ، كقول بشار على لسان إحدى حبائبه مكررا صيغة المبالغة (فعّال)[3]:

رأيْتُكَ قد شَمَّرْتَ تَشْمِيـــــــرَ باسِـــــــلٍ ** وقدْ كُنْـــــــتَ **ذَيَّـــالَ** السَّرَابيلِ والأُزْرِ

تَطَرَّفُ بالرَّوْحاءِ **صَـــــــــرَّامَ** خُلَّـــــــــةٍ ** **وَوَصَّـــــــــالَ** أُخْـــرَى ما يُقِيمُ على أمْرِ

(1) المرجع نفسه، ص33.

(2) البطاينة، أسامة محمد، وآخرون، علم نفس الطفل غير العادي، دار المسيرة، عمان، ط1 2007 ، ص262 .

(3) الديوان 3/ 247. والـ"تشمير": تمثيل للإقلاع عن الغزل والاحتراز منه. والـ"الذيال": الطويل الذيل، وهو تمثيل للانطلاق في اللهو وقلّة الاكتراث فيه. و"تطرف": أصلها تتطرف، أي تكون في الطرف.و"الروحاء": بلد من بلدان كورة بغداد. و"صرام": مبالغة في صرم أي قطع. و"الخلّة": الحبيبة.و"أفراس الصّبا": استعارة للإقبال على اللهو. والجري: استعارة للإكثار في ذلك.

ورَكَّـــابَ أقْرَاسَ الصَّبَابَةِ والصِّبـــــــا ** جَرَتْ حِجَجًا ثُمَّ اسْتَقرَّتْ فما تجْري

فقد أحدث تكرار صيغة المبالغة (فعَّال) في الأبيات السابقة "موسيقى حربيّة الطابع"[1]، كما أوحى بتعجب هذه المرأة من زهد بشار في النساء بعد أن كان شديد الاندفاع نحوهن، كثير الميول إليهن، فتَرْكُ الشيء فجأة بعد المبالغة فيه يثير الكثير من الدهشة والتعجب. لذلك فإنَّ تكرار هذه الصيغة هنا جاء امتدادا طبيعيا لموقف المرأة الانفعالي، فقد استطاعت أن تظهر تعجبها مع كل معنى جديد أرادت أن تثبت وجوده في بشار، مما جعل إيقاع الأبيات ينمو بشكل متصاعد، فهو يزداد قوة واندفاعا كلّما ازدادت المعاني شدّة وتنوعا.

ومن أمثلة تكرار الكلمات أفقيا، تكرار أسماء الجنس التي لها مكانة ما في نفس بشار تجعلها دائمة التردد على لسانه، مثل تكرار كلمة (قلب) في هذه الأبيات[2]:

يقولون: لو عزَّيْتَ **قلبَكَ** لارْعوَى ** فقـــــلتُ: وهل للعاشِقِيـــن **قُلُـــوبُ**

يَعُدُّون لي **قَلْبًا** ولســـــــتُ بمُنْكِـــــــرٍ ** هوانًا ولا يرْضَى الهَوَانَ أريبُ

وما **القَلْـــبُ** إلاَّ للـــــــذي إنْ أهنْتَـــــهُ ** بَغَـــــى مَشْرَبًا يَصْفُو لهُ ويَطِيـــبُ

أقولُ **لِقَلْبٍ** ليـــــس لـــــي غَيْـــرَ أنَّـــهُ ** لِمَـــا شِئتُ من شوْقٍ إليَّ جَلُـــوبُ

ألا أيُّها **القَلْـــبُ** الـــــذي أدْبَـــرَتْ بِـــه ** سُعـــــادُ بَنِـــي بَكْـــرٍ ألسْتَ تُنِيـــبُ

فقد أحدث تكرار لفظة (قلب) في الأبيات السابقة جرسا إيقاعيا توزّع في جميع أجزائها، مما أدّى إلى تماسكها وارتباط بعضها ببعض، إضافة إلى ما أحدثه هذا التناغم بين حروف هذه اللفظة المتكررة وبين حروف باقي الكلمات من تكثيف الجرس الإيقاعي فيها.

وقد صاحب هذه القيمة الصوتية لكلمة (قلب)، قيمة دلالية توضح حالة الشاعر اليائسة من رجوع هذا القلب إليه، فقد ذهب مع من يحب وأضحى خاليا من دون قلب. فتكرار لفظة (قلب) هنا إنّما هو تكرار لصورة محبوبته في ذهنه.

(1) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 2/ 69 .

(2) الديوان 1/ 213. قوله "لارعوى": لكفَّ ورجع.

ومن ثمّ، فإنَّ العُذَّال قد وقفوا على موطن الداء حين طلبوا من بشار الرجوع إلى قلبه والاستنارة به كي يكفّ عما هو فيه، ولم يعلموا أنَّ هذا القلب هو سبب دائه وشقائه. إذ كيف يطلبون منه التداوي بمن كان هو الداء، لذلك ثار وانفعل عندما سمع هذا القول مما جعله يكرر لفظة (القلب) ويكثّف من تكرارها محاولا بذلك إثارة الشجن والحزن في مستمعيه، وموحيا بشدّة حبّه لسعاد بني بكر. "فاللفظ المكرر ــ بوجه عام ــ مصدره الثورة وهدفه الإثارة، حبّا أو بغضًا، في أيِّ غرضٍ من أغراض الكلام".[1]

كذلك من أسماء الجنس التي كان يكررها بشار كثيرا نظرا لأهمِّيَّتها ومكانتها في نفسه ومدى تأثيرها في حياته لفظة (العين)، كما في قوله متحدّثا عن (عبدة) أعز محبوباته[2]:

تنـــامُ ولا أنـــامُ كـــــــأنَّ **عيْنـــــــي** ** لِمُقْلَةِ **عينِها** وهَبَتْ رُقادي

فنامتْ **عينُها** وجنَتْ **لِعيْنـــــي** ** بمـــا وهَبتْ لها شوْكَ القَتادِ

فكُوني حُرَّةً في حِفْظِ **عينـــــي** ** هداكِ لِقبْلـــــةِ المعروفِ هادِ

فعلى الرغم من أن بشارا هنا لا يشير إلى فقد بصره، إلا أنَّ إصراره على تكرار لفظة (العين) قد يعطي مؤشرا دلاليا على تألمه وحزنه على فقدها. إضافة إلى ما أراد أن يخبرنا به من تمكّن حب (عبدة) في قلبه دون غيرها من النساء.

كما استطاع بشار أن يحقق من وراء هذا التكرار قيما صوتية تكمن في تنوع الضمير المتصل بكلمة (العين) المتكررة وفق هذين الشكلين: (عيني/ عينها)(عينها/عيني). وتكمن أيضا في تموقع هذه اللفظة المتكررة في نهاية الأشطر الأولى من الأبيات الثلاثة، مما زاد في جرسها الإيقاعي، وصاعد من قيمتها الدلاليّة. ومن ثمّ يتحول هذا التكرار إلى "نوع من الموسيقى يوحي إلى الأذهان بمعنى فوق المعنى التي تدل عليه الألفاظ"[3].

ومن الأسماء التي تتكرر في شعر بشار بشكل أفقي أسماء المعاني، كتكرار لفظة (الحب) التي تحمل معنى له قيمته عند بشار بحيث يجعله يحرص على تكرارها، كقوله في عبّادة:[4]

---

(1) السيّد، عز الدين علي، التكرير بين المُثير والتأثير، ص136 .

(2) الديوان 3/ 26 . ومعنى "جنت": قطفت. و"القتاد": نبات صلب له شوك كالإبر.

(3) حسين، طه ، وآخرون، التوجيه الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1950، ص137 .

(4) الديوان 1/ 366.

أيُّها المُستجيـــرُ من **حبٍّ** عبَّـــــا ** دةَ إذْ راعَـــــهُ خيـــــالٌ فهـــبَّا

ليس من **حُبِّها** مُجيرٌ سِواهـــــا ** بعدما سار في الفؤاد ودبَّا

يا خليليَّ أخرجاني من **الحُبْـــ** ** **ـبِ** ســـــويًّا ولا تلوما **مُحِـبَّا**

حيث يتّضح في الأبيات السابقة كيف "يقوم التكرار الصوتي والتوتّر الإيقاعي بمهمّة الكشف عن القوّة الخفيّة في الكلمة"[1]. فقد أحدث هذا التناغم والانسجام ما بين تكرار كلمة (حب) المنتهية بصوت الباء، وقافية القصيدة المعتمدة على هذا الصوت المضعّف كرويّ لها؛ جرسا نغميًّا مرتفعا وإيقاعا مكثفا ومعبِّرا عن انفعالات الشاعر وما يكِنّه لعبادة من حبٍّ صادق وعشق متمكن. بحيث لا يمكن لهذا الحب أن يتزحزح من قلبه أو يتحرّك.

وكما تتكرر أسماء الأعلام، وأسماء الجنس، وأسماء المعاني، كذلك نجد لبعض الأفعال شأنا في نفس بشار يدعوه إلى تكرارها تماشيا مع السياق، كتكرار صيغة المضارع من الفعل حسد (يحسد/تحسد)عدة مرات حين وصف (عبَّادة) قائلا[2]:

تحْسُدُها الجاراتُ من حُسْنِها ** ومثـــــــلُ عَبَّـــــــادةَ **فليُحسَـــــــــدِ**

يحْسُدن منها قصـــــبا مالئـــــــا ** للقُلْـــــبِ والخَلخَـــال والمِعْضَـدِ

والدُّرُّ والياقـــــوتُ **يحْسُدْنَـــها** ** مُنـــــاطة في الأوضَـح الأجْيَـــدِ

فقد وجد بشار في تكرار هذه الكلمة جرسا موحيا بما يكنّه لعبادة من مودة وحب، ومصوّرا جيّدا لتجربته الشعورية والانفعالية "فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر، وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية"[3]. و"لو اختلف شكل الكلمة وأتى الشاعر بكلمة أخرى فإنَّ المعنى أو إحساس السامع بالمعنى سيتغيّر لا محالة"[4].

---

(1) تشيتشرين، أ. ف، الأفكار والأسلوب، (دراسة في الفن الروائي ولغته) ، تر: حياة شرارة، الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ص50.

(2) الديوان 2/ 128. أراد بالقصب: قصب السكر، أي: شبه عظمها بقصب السكر. ومعنى القُلب: السوار. و"الخلخال": حلي يلبس في الساق. و"المعضد": حلي يلبس في العضد. و"مناطة": معلقة. و"الأجيد": العنق الذي طال وحسن.

(3) الملائكة، نازك ، قضايا الشعر المعاصر، ص287.

(4) ربابعة، موسى ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص24، 25 .

ولعلّ تكرار هذه الكلمة في بداية الأشطر وفي نهايتها، أعطى للشاعر فرصة التعبير عن هذا الحسن ووصفه، فقد استطاع أن يأتي بعدّة صور من خلال كل تكرار، كما أسهم في ربط هذه الأبيات وتماسكها، حتى أصبحت كأنَّها جملة شعريَّة واحدة.

التكرار العمودي (البداية):

وهو الذي يتكرر في بداية كل بيت، وقد وظّفه بشار كذلك من خلال تكرار بعض الأسماء والأدوات والحروف التي يهدف من وراء تكرارها إلى الإلحاح في إظهار عاطفة معيّنة. ومن الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها هنا، قول بشار في محبوبته التي تدعى (صفراء)[1]:

أصفراءُ ما في العيش بعدكِ مرغَبُ ** ولا للصِّبا ملْهى فألهو وألعبُ

أصفراء إن أهلِكْ فأنتِ قتلْتِني ** وإنْ طال بي سُقْمٌ فذنبُكِ أذنبُ

أصفراء أيامُ النعيم لذيذةٌ ** وأنتِ مع البؤسى ألذُّ وأطيَبُ

أصفراء في قلبي عليكِ حرارةٌ ** وفي كبدي الهيْماءِ نارٌ تلهَّبُ

أصفراءُ ما لي في المعازفِ سَلوَةٌ ** فأسلو ولا في الغانيات مُعقَّبُ

أصفراءُ لي نفسٌ إليْكِ مشوقةٌ ** وعيْنٌ على ما فات منكِ تصبَّبُ

حيث استغلّ بشار تكرار لفظة (صفراء) وهو اسم إحدى حبائبه في إحداث جرس إيقاعي بارز بواسطة هذا التماثل الصوتي في بداية كلّ بيت. مما أدَّي إلى تلاحم أبيات هذه القطعة وتماسك وحدتها الموضوعيّة. فهذا النوع من التكرار "يكشف عن فاعليَّة قادرة على منح النَّص الشعري بناء متلاحما، إذ إنَّ كلّ تكرار من هذا النَّوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع،

(1) الديوان 1/ 355. ومعنى "أذنب": أكثر ذنبا. و"المعازف": جمع معزف وهو آلة الطرب. و"معقب": مرجع أرجع إليه.

وإنَّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أنْ يجعل السَّامع أكثر تحفُّزا لسماع الشاعر والانتباه إليه"[1].

ومن ثمّ، فقد استطاع بشار من خلاله أن يعبّر عما يكنه لهذه المحبوبة من مشاعر متدفقة وأحاسيس جيّاشة ومتعددة. فتكرار اسم محبوبته (صفراء) مع اقترانه بهمزة النداء القريب في أول كل بيت، يوحي بمدى حبِّ بشار الكبير واشتياقه لهذه المحبوبة، ويدلَّ على كثرة المعاني التي يحملها في قلبه نحوها، فمع كلّ تكرار لهذا الاسم تتنوع المعاني وتتجدد العاطفة وينمو الانفعال وتتوقد المشاعر ويزداد التوسّل لهذه المحبوبة.

ومن التكرار العمودي ما يأخذ شكل العبارة، كقول بشار في مدح الخليفة المهدي[2]:

إمامَ الهدى أمسكتَ بعـــد كرامتـــي ** وقد كنتَ تُعطينـــي ووجهُكَ أبلـــجُ

إمامَ الهُدى صَغْوِي إليْكَ وحاجتـــي ** ولـــي حشَـــمٌ أصغى إليْكَ وأحْوَجُ

فقد كرر بشار عبارة (إمام الهدى) مع مطلع كلِّ بيت محدثا من وراء هذا التكرار جرسا نغميًّا يوحى بانكساره وضعفه وقلَّة حيلته، كما وظَّف هذا التكرار في الاستنجاد بكرم الخليفة وجوده. فالإلحاح على تكرار هذه العبارة القصد من ورائه هو انتباه الخليفة إلى حالته البائسة الفقيرة، لذلك تخيَّر أفضل الكلمات وأحبَّ الصفات وأخذ يكررها على مسامع الخليفة، "فالشاعر بشر يتحدّث إلى بشر، ويعمل جاهدا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرّة أخرى لدى الآخرين"[3].

ومن التكرار العمودي ما يأخذ شكل اللازمة، حيث نرى عمليّة التكرار تحدث في بداية القصيدة ثم تختفي لتعود مرّة أخرى، وهذا النوع من التكرار يشكّل بمستوييه الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا ومركزيا من محاور القصيدة[4]، كقول بشار في هجاء أبي هشام الباهلي[5]:

يا عَبْدَ باهِلَةَ الذي يَتَوَعَّـــــدُ ** أعَلَيَّ تُبْرِقُ إذْ شَبِعْتَ وتُرعِدُ؟

(1) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبيّة في الشعر الجاهلي، ص37، 38 .

(2) الديوان 2/ 65 . ومنعى "صغوي": ميلي.

(3) درو، إليزابيت ، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص29 .

(4) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) ، ص204 .

(5) الديوان 2/ 224 . ومعنى" العُقر": هو أصل الشيء. والقناة: قصبة الرمح.

يا عبد باهلة ابتُلِيتَ بحَيَّـــــــةٍ ** فتركْتَ طاعَتَنا ورُحْـــــتَ تُهدِّدُ

فقد كرر بشار عبارة (يا عبد باهلة) مرّتين على التَّوالي، ثم تناسى هذه العبارة حينا من الزَّمن يقدّر بأربعة عشر بيتا وصف فيها بشار هذا المهجو بأقبح الأوصاف، ثمَّ عاد مرّة أخرى لذكر العبارة ذاتها التي ابتدأ بها وذلك في قوله:

يا عبدَ باهلة الذي لزم الخَنَا ** وأضاع عُقْرَ قناتِهِ لا تَسْعَـــــدُ

وكأنَّ بشارا يريد من خلال هذه اللازمة المتكررة (يا عبد باهلة) تذكير المهجو بأخسِّ صفة فيه وهي العبوديّة لقبيلة امتازت بالضّعف والهوان إمعانا في إذلاله وتصغيره، ومن ثمَّ يذكر بعدها ما شاء من صفات قبيحة التي ما عاد يتحرّج من ذكرها بعد أن أصبح مهانا حقيرا.

وهذا النوع من التكرار مع أنَّه أقل إيقاعا من الأنواع الأخرى إلا أنّه له الفضل في تماسك الأبيات وترابطها دلاليًّا، فهو "يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة كما أنَّه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق."[1].

وقد يأخذ التكرار العمودي شكل اللازمة المتواصلة، كقول بشار في هجاء الباهلي[2]:

ذَرْ خُلَّـــــتَا ذَرْ خُلَّـــــتَا ** يَابْنَ خُلَيْـــقٍ قَـــــدْ أَتَـــــا

ذَرْ خُلَّـــــتَا ذَرْ خُلَّـــــتَا ** هلْ لـــــكَ فِي أُنِّي فَتَـــى

ويمضي بشار على هذا المنوال إلى أن يقول في نهاية القطعة:

ذَرْ خُلَّـــــتَا ذَرْ خُلَّـــــتَا ** قال: متى قال: متى

ذَرْ خُلَّـــــتَا ذر خُلَّـــتَا ** فَتَّـــــتَ قَلْبِـــي فُتَـــــتَا

حيث كرر بشار عبارة (ذَرْ خُلَّتَا ذَرْ خُلَّتَا) بمعنى اترك صُحبتي، في جميع الأشطر الأولى من القطعة، قاصدا من وراء ذلك تعميق التهكّم والاستهزاء بالمهجو.

وقد أحدث هذا التكرار إضافة إلى ذلك جرسا نغميا متوقعا أسهم في تماسك أبيات القصيدة وتلاحمها، فجمال الجرس لا يتوقف عند تكرار الحرف الواحد أو الكلمة المفردة فقط، وإنما يبرز جماله أيضا

---

(1) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبيّة في الشعر الجاهلي، ص50 .

(2) الديوان 2/ 36 . و"ذر خلتا" بالألف بدل عن ياء المتكلم، وهو نادر في غير النداء وكثير في النداء، نحو: يا حسرتا، و"أتا" هو فعل من الأتو ، وهو الاستقامة، وكلمة "هل لك في" تقال بمعنى الترغيب في الشيء، أي هل لك حاجة. ومعنى "فُتتا" قطعا.

في تكرار بعض التراكيب والجمل، فتتفاوت بذلك هذه التراكيب حسب تناسبها وتوافقها وتواؤمها، يقول أرنولد بنيت: "ولا ريب كذلك أن تراكيب معينة من الكلمات فيها جمال في الجرس أكثر من تراكيب معينة أخرى"[1].

كما أتاح هذا التكرار للشاعر فرصة المجيء بمعان جديدة يستعين بها في توبيخ خصمه وتحقيره. كذلك مجيء هذه العبارة في الشطر الأول من البيت يسهّل للشاعر الإتيان بما يُعادلها إيقاعيا في الشطر الثاني. خاصّة أنَّ هذه القطعة قد نُظمت على مجزوء الرجز الذي يُعدّ من أخفّ البحور وأسهلها نظما، إذ بإمكان بشار ــ والحال هذه ــ أن يستمر في نظم الأبيات إلى ما لا نهاية.

وقد يجمع بشار بين شكلي هذه الصورة من التكرار (تكرار الكلمات) في قصيدة واحدة، تكرار الكلمة في شكله الأفقي، وتكرارها في شكله العمودي (البداية)، كما في هذه القصيدة التي قالها في مدح روح بن حاتم، والتي كرر فيها أفقيا لفظتي (ريمة) و(روح)، وعموديا لفظة (أشادن)، حيث يبدأ بتكرار لفظة (أشادن) عموديا مع تكرار اسم محبوبته (ريمة) أفقيا، فيقول[2]:

أشادِنَ إنّ **ريمـــــــــة** لا تُصـــــــادُ ** وإنَّ لِقـــــــــاءَ **ريـــــــمة** مُسْتَـــــــــــــــــزادُ

أشادنَ كيف رأيُك في صديــقٍ ** بـــــــــه عَـــــــــقْدٌ **بريمـــــــــة** أو وجـــادُ

بريمة خالفتْ عيْني سُهـــــــــودا ** وبئـــــــــس خليفة النَّـــــــوم السُّهـــــــــادُ

أشادنَ لو أعنْتِ فإنَّ عَيْنـــــــــي ** لهـــــــــا سَبَـــــــــلٌ وليـــــــس لها رُقادُ

حتى إذا ما انتقل إلى مديح (روح) أخذ يكرر اسمه بكثرة بشكل أفقي حتى غلب على باقي أبياتها، حيث وصل به الأمر أن ذكر اسمه ست مرات في خمسة أبيات متتالية وهي:

---

(1) بنيت ، أرنولد ، الذوق الأدبي (كيف يتكون)، تر: علي محمد الجندي، مكتبة نهضة مصر، ص38.

(2) الديوان 3/ 52. و"شادن": منادى مرخم أصله شادنة، مؤنث الشادن، وهو من الظباء المستغني عن أمه. و"الريم": الظبي الخالص البياض. و"العقد": السحر. و"الوجاد": المبالغة في الوجد، وهو شدّة المحبّة. والسبل: المطر الهاطل. ومعنى "أزمت": اشتدّت. و"السنة الجماد": المجدبة، القليلة الخير. و"آدوا": ثبّتوا وقوّوا. و"الكياد": من الكيد وهو الخبث والمكر.

زُري **روحاً** فلن تجدي **كـــــــروْح** ** إذا أزَمَـــــــــتْ بكَ السَّنـــــــةُ الجَمـــــــادُ

إذا خـلَّى مكـــــان المُلْـــــــك **روحٌ** ** فلـــــــــيس لمن يُطيـــــفُ بـــــه رقـــــادُ

وحاسِدُ قُبَّـــــــةٍ بُنِيَـــــتْ **لـــــــروح** ** أطـــال عِمـــــــــادها سَلَـــــــــــفٌ وآدُوا

فقلتُ له أراكَ حســـدْتَ **روحـــــاً** ** كـــــــــذاك الملْـــــــكُ يحسُـــــــدُهُ العِبادُ

تشدّدْ لا تمُتْ حسَـــــدا وغمّـــــــا ** **لِـــــــروْح** مُلْكَـــــــهُ ولـــــــك الكِيـــــــادُ

ففي المقطع الأوَّل من هذه القصيدة تكررت لفظة (أشادنَ) في أوَّل الأبيات، وقد ارتبط تكرار هذه اللفظة بتكرار آخر لاسم محبوبته (ريمة). وهذا التكرار لكل من الكلمتين أحدث إيقاعا متنوّعا داخل الأبيات، بحيث يختلف إيقاع أوَّل البيت عن آخره.

وكما يتنوّع إيقاع التكرار تتنوّع أيضا دلالته، فبشار عندما يكرر لفظة (أشادن) عموديا مع مطلع كلّ بيت إنَّما يعبِّر من خلال ذلك عن شدّة حبِّه لـــ(ريمة) التي تكرر اسمها عدّة مرات أفقيًّا، فمع كل تكرار للفظة (أشادن) يتجدد الشوق والحب لريمة.

وهو أيضا في المقطع الثاني من هذه القصيدة يكرر كلمة (روح) في نهاية الشطر الأوَّل، مما يجعل للأبيات إيقاعا منتظما يزيد في جرسها النغمي من جهة، ويهيِّئ للشاعر فرصة أكبر للتعبير عن إعجابه بهذا الممدوح وتميّزه من غيره، فمن فوائد التكرار "أنَّه يزيد الشيء المُكرَّر تميّزا من غيره، فالأشخاص الذين يقع عليهم نظري كثيرا يزدادون وضوحا في إدراكي، وتصبح صورهم بمثابة الصبغة القويَّة التي تستأثر بذاكرتي، وكذلك الأقوال أو الأحكام التي تتوافر في سمعي تكون أكثر ورودا على لساني أو خلال تفكيري من الأقوال والأحكام العابرة، ولهذا كان التكرار والإلحاح في التكرار هو الرُّكن الأساسي الذي يقوم عليه فن الدعاية[1]".

(1) مراد، يوسف، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف بمصر، ط6 ، ص250.

ولعلَّه مما يزيد في إيقاع هذه الأبيات وتماسكها؛ هذا التجنيس الحاصل بين لفظة (حسد) واشتقاقاتها المتنوّعة، وتلاحم هذه الاشتقاقات مع كلمة (روح)، من خلال حرف (الحاء) الذي تبدأ به اللفظة الأولى وتنتهي به الثانية، فقد أدّى هذا التلاحم إلى إحداث جرس نغمي داخلي يوحي بلهفة الشاعر وتشوّقه للحديث عن هذا القائد وخصاله التي لا مطمع لحاسد فيها، ومن ثمّ، فإنَّ بشارا يدعو هذا الحاسد للشّدّة والتماسك مخافة الموت غمًّا، ويقول له: لروح الملك ولك الهلاك.

الصورة الثالثة: تكرار الحركات (القصيرة/الطويلة).

يعدّ هذا النوع من التكرار أحد مكوّنات الإيقاع الشعري، كون هذه الحركات هي جزء لا يتجزَّأ من الوحدات الصوتيّة للغة التي يستمد الشعر منها موسيقاه[1].

فالمادة الصوتيّة ـ كما يرى بالي ـ "تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة. فالأصوات وتوافقاتها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصَّامتة كلُّ هذا يتضمَّن بمادَّته طاقة تعبيريَّة فذة"[2]. ومن ثمَّ، فإنّ تكرار الحركات القصيرة أو الطويلة؛ يعد من العناصر التي يستغلّها بشار في بناء قصائده إيقاعيا ودلاليا، إذ لا شك في أنَّه حين يلح على تكرار هذه الحركات إنما يقصد من وراء ذلك إبراز دلالة أخرى غير الدلالة الأولى. إضافة إلى ما يتيحه من إمكانية التشكّل الإيقاعي باختلاف هذه الحركات في النغمة والطول والانسجام، مما يجعل منها نغمات متلونة تخدم الإيقاع الكلى للقصيدة، خاصّة حين تتجاوب أصواتها مع دلالة السياق بما يتيح لنا أن نشعر بدلالة هذه الحركات على توتر الشاعر وانفعاله.

ووفقا لهذا السياق، يعود الدافع إلى تكرار هذه الحركات بنوعيها(القصير والطويل) إلى جانبين: جانب نفسي من خلال الإلحاح الشديد على معنى شعوري معيَّن، وجانب فنِّي يكمن في تحقيق الجرس النغمي داخل البيت أو القصيدة.

تكرار الحركات القصيرة (علامات الإعراب):

(1) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنية)، ص243 .

(2) فضل، صلاح ، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1 2007، 37/1.

يتحقق هذا النوع من التكرار في ديوان بشار من خلال توالي الحركات التي تتفق أو تختلف مع حركة القافية والرّوي. مما يؤدّي إلى إحداث قيمة إيقاعية تشد انتباه القارئ إلى تآلف كلمات البيت وتلاحمها، وتعبّر عن حالة انفعاليّة يعيشها المبدع، يقول ازرايا وند: "أعتقد أنَّ كلّ انفعال وكل تطوّر انفعالي له عبارة لا لون لها، عبارة إيقاعيّة تعبّر عنه".[1] ومن ثمّ، فقد يكون تكرار الحركة معادلا صوتيا للفرح أو الحزن. وهو ما لاحظه بعض الباحثين أثناء حديثه عن شعر الخنساء، حيث قال: إنَّ "للكسرة في شعر الخنساء أهمية كبرى ودورا رئيسيا في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار والحسرة"[2].

وهذا النوع من التكرار كثيرا ما يكون متناسقا مع حركة الرّوي حيث يُشكّل بشار من وراء ذلك إيقاعا يربط أول البيت بقافيته، فيكون ذلك سببا في إظهار أبيات القصيدة أو جزء منها في نمط إيقاعيٍّ متماثل.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في تكرار الكسرة، كقول بشار معاتبا محبوبته (حُبَّاء) حين هجرته[3]:

إنْ تكوني غنيـــــــتِ عنّـــــا فإنّـــــا ** عنكِ أغنى فيمِّـــي حيْثُ شيتِ

مَنْ يُرَجِّيكِ بعْـــدَ بيْـــــع مُحِـــــبٍّ ** كان يَهْـــوى بجُهْـــــدِهِ ما هويتِ

لمْ تكونـــــي لِتَصْلُحـــــي لِـــــودادٍ ** لِكَـــــريـــمٍ كحُلَّـــــــةِ العنْكَبـــــوتِ

قد شَبعنا من وُدِّكِ المُـــرِّ طعمـــاً ** ورويـــــنا إنْ كُنـــــتِ منّـــا رويتِ

حيث أدَّى تكرار الكسرة وتواليها في الأبيات السابقة إلى تحقيق قيمة إيقاعية تكمن في تناسق الإيقاع وسرعته وتناغمه، مما تسبب في تماسك هذه الأبيات ووحدتها. كما زاد في موسيقية تكرار هذه الحركة ذلك التجاوب الحاصل بين هذه الكلمات المكسورة وبين حركة الروي. هذا التجاوب الذي يصل مداه في قوله:

---

(1) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، ص163.

(2) العبد ، محمد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، (مدخل لغوي أسلوبي) ص29.

(3) الديوان 2/ 4. والمقصود بـــ"حلّة العنكبوت": أنّها شيء ظاهر ولا يبقى على التجربة، أو أنّها سريعة الانفكاك.

لمْ تكونـــــي لِتَصلُحـــــي لِـــــودادٍ ** لِكَريـــــمٍ كحُلَّـــــةِ العنْكَبـــــوتِ

يعطي قيمة إيقاعيّة متلوّنة من حيث البطء والسرعة، فقد جاء هذا البيت مثلا في شكل ثنائيات متنوعة من الكلمات المنتهية بالكسر أخذت طابعا إيقاعيا متصاعدا، فقد بدأ البيت بطيئا بسبب الكسرة الطويلة في قوله:(لم تكوني/ لتصلحي)، ثم بدأ يتدرّج في السرعة شيئا فشيئا من خلال التنوين بالكسر في قوله:(لودادٍ/ لكريمٍ)، ثم يزداد سرعة عند الاكتفاء بحركة الكسر في نهاية البيت:(كحلّةِ/العنكبوتِ).

كما أدّى تكرار الكسرة أيضا إلى تحقيق قيمة دلاليّة، حيث أوحى توالي الكسرات المتسارع بتذمر بشار وتوتّره، فقد طفح به الكيل حين هجرته (حباء) ومالت إلى غيره، وما عاد يهمّه من أمرها شيئا فلتذهب حيث شاءت. كذلك عبّر هذا التكرار عن الحالة الشديدة التي يمرّ بها بشار، وما يحمله من غيظ بدا واضحا في مرارة هذا العتاب الذي يوجهه لهذه المحبوبه.

ومن أمثلة تكرار الحركات ما نراه من تكرار للتنوين في هذه القطعة التي يكثر فيها التنوين بالضم المناسب لمجرى الروي، يقول بشار في وصف جمال إحدى الجواري[1]:

لهـــــا منطِـــــــقٌ فاخِـــــرٌ فاتِـــــنٌ ** كحلْـــــي العرائـــــس يُسْتَمْـلَـــــحُ

وعينـــــان يجـــــري الرَّدى فيهـــــما ** ووجـــــــــهٌ يُصلَّـــــى له أسجـــــحُ

وثـــــــدْيٌ لرؤيتِـــــــهِ سجْـــــــــدةٌ ** يديـــــن له النَّاســـــكُ الأجلـــــحُ

وثغْـــــرٌ إذا دُقّتَـــــهُ لـــــم تمُـــــتْ ** وطـــــاب لك العيـــــشُ والمسْـــــرحُ

(1) الديوان 2/ 80. ومعنى "الأسجح": الحسن المعتدل. و"يصلّى له": يدام النظر إليه كما ينظر المصلي إلى جهة الكعبة. ومعنى "الأجلح": الذي انحسر شعر رأسه من جانبيه، وكانت الرهبان تصنع ذلك. ومعنى "الرمح": الدفع عن الدابة. ومعنى "الوحوح": وسط الوادي. ومعنى "المبتلة": الجميلة التي في أعضائها استرسال وتناسب. و "فعمة": ممتلئة، مكتنزة اللحم. و"البوص": العجيزة، و"هضيم الكشح": ضامرة الخصر. ولعلّها هضيم الكُشى، فهي أنسب لتفعيلة المتقارب، والكُشى: جمع كُشية، والكشية هي شحمة بطن الضَّب. وبوص أرجح: ثقيل.

وخـــــــــدٌّ أسيـــــــــــــلٌ وكـــــــــــفٌّ إذا ** أشـــــــارتْ لقـــــــــــومٍ بهـــــــا سبَّـحوا

وســـــــــاقٌ تُزيِّـــــــــــنُ خَلخَـــــالـــــــــها ** علـــــــــى أنَّـــــــــها صعْبَـــــــــــةٌ ترْمَحُ

وتضْحَـــــــكُ عـــــــــن بَـــــــــرَدٍ بـــــــاردٍ ** تَـــــــلالاً كمـــــــــا لمَـــــــــعَ الوَحْـــــــوَحُ

مُبَتَّلـــــــــــــــــةٌ فخْمَـــــــــــــــــةٌ فعْمَـــــــــــــــــةٌ ** هضيمُ الكَشْـــــح بوصُـــــها أرجـــــحُ

يقول شتايجر في كتابه العميق عن (أسس الشعريّة): إنّ ما يحفظ الشعر من خطر التحلل إنما هو التكرار[1]. ومن ثمّ، فقد حقق تكرار الضّمة المنوّنة في الأبيات السابقة جرسا نغميا انتشر في جميع أجزائها، مما أدي إلى حفظ هذه الأبيات وتماسكها وتكاثفها وتلاحم عناصرها وانسجامها، كما أوحى هذا التكرار بما يكنّه بشار لهذه المحبوبة من حبٍّ كبير تغلغل في جميع أجزاء جسده، كما تغلغلت هذه الحركة وانتشرت في جسد أبياته.

كذلك حقق بشار في الأبيات السابقة توازنا إيقاعيا من خلال هذا التجاوب ما بين الكلمات المنوّنة بالضم الواقعة في بداية الأشطر وما بين حركة الروي المضموم، مثل قوله:

وثـــــديٌ/ ..... ** ..... الناسكُ الأجلـــــــــحُ

وثغـــــــرٌ/ ..... ** ..... العيـــشُ والمسرحُ

فقد أعطى هذا التنوين مجالا أكبر لاستعمال الفكر، وفسحة أرحب للتدبّر والتّأمّل والتلذذ بجمال هذه العطايا التي تتمتع بها محبوبته واحدة واحدة، إلى أن تنتهي هذه الفسحة بحركة الروي. ومن هنا يتمّ ارتباط الفكر بالإيقاع الفني للكلمات، مما يجعلنا نحصل على نوعين من

(1) فضل، صلاح، شفرات النص(دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القص والقصيد)، دار الأدب، 1999 ، ص89 .

الإيقاع في كلّ كلمة أحدهما ذهني والآخر فني، وهذا من شأنه أنْ يجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي[1].

ومما زاد في هذه الفسحة التي أتاحها التنوين رحابة وعمقا؛ ذلك التوافق الحاصل ما بين الكلمة المنوّنة وتفعيلة البحر، سواء كان ذلك عموديا في بداية الأشطر كما في بداية البيتين السابقين. أو أفقيا كما حصل في هذا البيت: حيث توافقت كلماته مع تفعيلة المتقارب (فعولن).

وخـــــــدٌ / أسيلٌ / وكفٌّ / إذا / ** أشارتْ/ لقومٍ / بها سبـْ/بـَحوا

فعولن/ فعولن/ فعولــن/ فعو/ ** فعولن / فعولن/ فعولــن/ فعو

وهذا التوافق من شأنه أن يفرض على القارئ برهة من الزمن يعطي فيها الكلمة حقها إيقاعيا ودلاليا.

تكرار الحركات الطويلة (أصوات المد):

مما يدخل ضمن هذا التكرار، تكرار حروف المد أو الحركات الطويلة التي عادة ما تصاحب المواقف المثيرة، مثل ما حدث في هذه المقطوعه المكتنزة بالانفعالات المتنوّعة، وبقوة العاطفة، وبشدة التوتر، التي قالها بشار في عتاب الوزير يعقوب بن داود، ويقول فيها[2]:

طـال المُقـامُ علـى تنجُّـزِ حاجَـةٍ ** عنـد الإمــام وقـد ذكـرت إيابـي

فجرتْ دُموعي من تذكُّرِ ما مضى ** وكـأنَّ قلبـي في جَنـاحِ عُقــابِ

(يعقـوبُ) قـــد وردَ العُفاةُ عشِيَّـةً ** مُتـعرِّضيـن لِسَيْبِـكَ المُنتـــابِ

فسَقَيْتَهُـــمْ وحسِبتنـــي كمُّونـــةً ** نبتـــتْ لِزارِعِـــها بِغيْـرِ شرابِ

---

(1) الغذامي، عبدالله محمد، تشريح النص (مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة)،دار الطليعة بيروت، ط1 1987 ، ص107.

(2) الديوان 1/ 186. المراد بالإمام: الخليفة المهدي. و"تنجز حاجة": طلب إنجازها. و"العفاة": طالبوا الفضل. و"متعرضين": متصدِّين طالبين. و"سيبك": عطاؤك. و"المنتاب": الذي يقصده الناس مرة بعد أخرى. و"الكمون": ثمر من التوابل يُصلح به الطعام، ويزعم الناس أنَّ الكمون لا يُسقى ، بل يوعد بالسقي. و"مه لا أبا لك": من أساليب الخطاب والدّعاء، يحمل معنى التعجب والكِبْر. و"مه": أي أكفف عن منعي. و"الذناب": جمع ذنوب وهو الدلو. و"الغريزة": الناقة الحلوب. و"الثواء": المقام. و"محبوسة": ممنوعة القضاء. و"شمِطت": شابت.، وأراد بقوله "قمر لها بخضاب": أي اقضها لي.

مَـــهْ لا أبـــا لكَ إنَّني رَيْحَانَـــةٌ ** فاشمُـــمْ بِأنْفِـــكَ واسْقِها بِذِنـابِ

تُعْطِـــي الغَرِيـــزةُ دَرَّها فإذا أبـتْ ** كانـــتْ ملامتُـــها على الحَـلاَّبِ

طـــال الثَّـــواءُ بِحاجَـةٍ محْبُوسَـةٍ ** شَمِطَـــتْ لَديْـكَ فمُرْ لها بِخِضابِ

فقد وظَّف بشار في القطعة السابقة حروف المد الثلاثة، مستغلا طاقاتها الإيقاعيّة والدلاليّة في التعبير عن موقفه النفسي. فمن خلال ورودها المتعاقب والمتلوّن مع الحروف الساكنة واللينة، استطاع بشار أن يفرض إيقاعا موسيقيًّا حزينا ومؤثرا في جميع الأبيات، من خلال قوله: (طال المُقامُ، فجرت دموعي، تعطي الغريزة).

فاختلاف حروف الكلمات، ما بين الحروف الساكنة، وحروف المدّ الطويلة، ينوّع الموسيقى وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد[1].

وقد أوحى هذا النوع من الإيقاع المتصف بالبطء بحزن عميق وألم دفين، وتمسُّكٍ مشروعٍ بحقٍّ طال انتظاره. لذلك فإنَّ أصوات المد تُعَدُّ من أهم عناصر جماليّات التشكيل الصوتي بما لها من قيم موسيقيّة تحدث من خلال علاقاتها تأثيرا نفسيًّا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحنٌ موسيقيٌّ[2].

ولا شكَّ في أنَّ بشارا قد وجد في تكرار مثل هذه الأصوات المتدفقة المُنْسابة مطيَّة لإيصال مشاعره وأحاسيسه لهذا الوزير النائم عن حقّه، ومن هنا تظهر القيمة الإيحائيّة لحروف المد الناتجة "عن مساحتها الصوتيَّة الممتدَّة، حين النطق بها، تلك المساحة الصوتيَّة تجعلها أقدر على حمل المشاعر الممتدَّة والأحاسيس العميقة، لاسيَّما الممتزجة منها بتنويعات الحزن المختلفة"[3]. فمع أصوات المد يمتدّ النفس أكثر حتى ينتهي في بطء عند الحرف الذي يليه، وهذا أدعى لمقام الحزن.

---

(1) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص438 .

(2) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علميَّة)، ص123 .

(3) محمود، عبد الباسط، الغزل في شعر بشار بن برد (دراسة أسلوبيّة) ، ص124 .

وبما أنَّ "أصوات المدِّ ذات دلالة ذاتيَّة في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى"[1]، فقد أحسن بشار توزيع هذه الأصوات حسب موقفه النفسي وحالته الانفعاليّة، حيث وظّف صوت الألف في أغلب أجزاء القطعة مستغلا طاقة الألف الهائلة في الإسماع ومستفيدا من طول زمنها في النطق؛ لتصوير موقفه الانفعالي من الوزير الذي لا ينصت لرجائه. كما في البيت الأول الذي ابتدأه بقوله: (طال المُقامُ على تتجّز حاجة)، فقد تكرر هذا الصوت في المطلع السابق أربع مرَّات محدثا جرسا نغميًّا مرتفعاً، وموحيا باحتجاج الشاعر الشديد على عدم إنجاز حاجته. وكما في البيت الأخير الذي أعاد فيه الصّراخ والنداء من جديد عسى أن يسمع هذا الوزير، فابتدأه بقوله: (طال النَّواءُ بحاجة محبوسة).

فهذه المدود ذات الإيقاع المرتفع جاءت لغرض إسماع الوزير ما يرتجيه بشار. لذلك نراها تختفي في الشطر الثاني من البيت الأخير إلا ما جاء في قافيته، وهو قوله: (شمطت لديك فمر لها بخضاب)، فهذا التعبير يصوّر حالة بشار وقد وصلت إلى درجة اليأس الذي لا ينفع معه الصراخ، فقد انثنى على كبده من شدّة الألم فلا يستطيع رفع صوته. لذلك نراه قد استعمل كلمة (شمطت) بدلا عن (شابت) فهي الأنسب مع حالته.

كما وظّف صوت الألف أيضا في الدلالة على الرفعة والشموخ، بخلاف صوت الواو الموحي بالوضاعة والدُّونيَّة، كما في قوله:

فسقيتني وحسبتني (كمونة) ** .....

مهْ لا أبا لك إنني (ريحانة) ** .....

فصوت الألف في (ريحانة) مشعر بالفخر والاعتزاز بخلاف الواو في (كمونة).

ومن ثمّ، يتعاضد التكرار مع الصورة في بناء القصيدة، وهذا أمر يطلبه العمل الشعري، فالموسيقى الشعريّة "ذات صلات معنويّة وروابط دلاليّة ترفد الصور"[2].

وقد يوازن بشار بين استعمال حروف المد حسب المعاني وحالات التوتر، كقوله في استنجاز حاجة له طال ركودها:[3]

---

(1) سلوم، تامر، نظريّة اللغة والجمال في النقد العربي، ص51 .

(2) الرباعي ، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق) ، ص101 .

(3) الديوان 1 / 389 .

أبا مالِـــــكٍ طال النَّهـــــارُ وطـــــولُهُ ** إذا ما الهوى بالنَّفس داءٌ يُصيبُها

أرى حاجتي عند الأمير مريضـــــةً ** فهـــــلاَّ تُداويـــــــــــها وأنـــــت طبيبُـــها

فمن خلال هذين البيتين يستشعر القارئ هذه الملاءمة بين الموسيقى والمعاني من خلال تنوع حروف المد في البيتين، حيث يمتاز البيت الأول بتكرار حرف المد (الألف) الذي يتيح للصوت مجالا أوسع، ويهيِّئ له اندفاعا أشد وأقوى مما يتناسب مع النداء الذي في أوّل البيت الأوّل، فبشار يريد أوّلا أن يسمع صوته للآخر، ثم بعد ذلك يطلب حاجته المتمثلة في التبرّم من التراخي في قضاء حوائجه. ومن ثمَّ، نراه في البيت الثاني يكثر من تكرار حرف المد (الياء) الموحي بالتوسُّل والانكسار والألم.

ومن أمثلة هذا التوازن أيضا ما نجده في قوله مفتخرا بنفسه[1]:

يأيُّـــــــها الجاهِـــــــــلُ المُبْتاحُ لي سفها ** لاقَيْـــــــتَ جَهْدا ولم تَظْفَـــرْ بِمحمُـــــــودِ

لا تَحْسَبَنِّي كمـــــــن تَجْري مَدامِعُـــــــهُ ** من الوعِيـــــــــــدِ مع الحُورِ الرعاديـــــــدِ

إنِّي إذا الحرْبُ راحتْ غيـــــــرَ قاعِدةٍ ** آتـــــــــي الهُوَيْنـــــى وأغْدو غيْرَ مهـــدودِ

قد جرَّبَ الجـــــــنُّ أحراسي وجرَّبني ** أُسْـــــــــدُ الأنيـــــــس مُـــــــدِلاَّتٍ بِتأسيـــــــدِ

(1) الديوان 3/ 144. و"المبتاح": من تبييح اللحم أي تقطيعه، يريد أنّه اغتابه أو هدده. و"الرعاديد": جمع رعديدة وهي الجبانة. و"غير قاعدة": لم تسكن أو تهدأ. و"تفحّ": من فحّت الحيّة إذا صوّتت. و"مهدود": الضعيف الهرم.و"أحراسي": أعواني وأنصاري. و"الأنيس": الإنسان الذي يؤنس به. واستأسد: تجرّأ جرأة الأسد. و"مدلات بتأسيد": مفاخرات به.

تَفِحُّ دونـــــــــي القوافـــــــــي كُلَّ شارقةٍ ** فـــــــحَّ الأفاعي
لِكلْـــــــــبِ الحَيِّ والسِّيــدِ

ففي حشو البيت الأوّل نجد بشارا يكثر من المد بالألف الذي يتناسب مع حالة النداء والإخبار وطلب الاستماع، حتى إذا أخذ في الرّد على الخصم قلّل من هذا المد، في مقابل الإكثار من المد بالواو والمد بالياء، كلون من الهدوء الذي يسبق العاصفة التي أخذت تشتدّ شيئا فشيئا مع بداية الفخر بنفسه في مواطن الحرب والجدل والخصام بداية من البيت الثالث، فيتغير لون الإيقاع من خلال تغير لون حروف المد، حيث يعود المد بالألف في الانتشار من جديد لأنَّ المعنى يحتاج إلى مثله فهو الأنسب في إظهار الفخر وإعلان الشجاعة وإحباط الخصوم.

وقد يعمد بشار إلى تكرار حرف مد بعينه في مجموعة من الأبيات، ومن ذلك تكرار مدّ (الألف) في أغلب أجزاء هذه الأبيات التي يصف فيها حبّه لأحدى النساء:[1]

أأرقْـــــــــتَ بعد رُقـــــــــادِكَ الأوَّابِ ** بهـــــــواكَ أم
بخيـــــالـــــهِ المنتـــــــــــابِ

نَعَـــــــقَ الغُرابُ فَخَنَّثَنِـــــي عَبْـــــــرَةٌ ** وَبَكَيْـــــــتُ مِن جَـــزَعِ
على الأحْبابِ

يا رُبَّ قائِلَـــــةٍ ــ وغُيِّـــبَ عِلْمُـــــها ــ: ** مـــــاذا يَهيجُـــــكِ من
نَعِيــقِ غُرابِ؟

كاتمْتُهـــــا أمري ومـــــا شَعَرَتْ بـــهِ ** وكـــذاكَ قـــــد
كاتمتُـــــهُ أصْحـــابـــــي

ودواءُ عَيْنِي ــ قدْ عَلِمـــتُ ــ وداؤُهـــا ** رَيَّـــا البَنـــــانِ كَدُمْيَـــــةِ
المِحْـــــــــرابِ

في نأيـــها وَصَـــــــــبٌ عليَّ مُبَـــــرِّحٌ ** ودُنُـــــوُّها شـــافٍ
مـــــــن الأوصـــــابِ

(1) الديوان 1/ 241 . و"الأوَّب": وصف للمبالغة، وهو هنا الرجوع والمعاودة. و"المنتاب": الزائر. و"يا رب قائلة": أي: ربّ سائلة عن سبب تهيّجي من نعيق الغراب. و"ريا": طريّة ممتلئة. و"البنان": أطراف الأصابع. و"الدمية": الصورة من العاج. و"المحراب": موضع العبادة من كنيسة النصارى. و"الحباب": الحيَّة. يشبّه بها حسن التلوّي في المشي دون عجل.

تَمْشِـــــــــي إذا خَرَجَــتْ إلى جاراتِــها ** مَشْـــــــــيَ الحُبـــــــابِ
مُعارِضًـــا لِحُبابِ

يصف بشار في الأبيات السابقة حالة من العشق مرّت به، فيخاطب نفسه متسائلا: أتأرق وقد تعوّدت الرّقاد في أوّل الليل؟ فهل كان ذلك بهواك، أم بطيف محبوبك الزّائر. ثم يتحدث عن نعيق الغراب الذي أبكاه وهيّجه لأنّه استشعر فيه الفراق، في حين غاب هذا الشعور عن المتعجبة من بكائه لعدم علمها بأنّه يخشى فراقا وشيكا لامرأة مكتنزة الجسد، كدمية المحراب في حسنها ورقة تصويرها. تلك المرأة التي إذا بعُدت أضناه مرض شديد، وإذا دنت شُفِي من الأمراض.

وقد وظّف بشار المد بالألف إيقاعيا ودلاليا في تصوير حالة العشق الحزينة التي يعيشها، حيث استطاع أن يخلق تجانسا نغميا رفيعا بين الكثير من الكلمات المحتوية على هذا المد وبين كلمة القافية المعتمدة دائما على هذا النوع من المدود، ليحدث من خلال هذا التكرار بطئا إيقاعيا يتناسب مع حالته البائسة المحتاجة إلى التريّث والتأمّل. وعليه، فإنَّ قارئ هذه الأبيات يحتاج إلى أن يتوقف عند كل كلمة من كلماتها مما يتيح له فرصة التمعّن في معانيها أكثر، خاصّة تلك الكلمات التي جاءت موافقة لتفاعيل بحر الكامل التي نُظمت عليه هذه الأبيات، كما في قوله:

كاتمْتُها/ أمري وما/ شَعَرَتْ بهِ/ ** وكذاكَ قد/ كاتمتُهُ / أصْحابي/

مثْفاعلن/ مثْفاعلن / متَفاعلن / ** متَفاعلن / مثْفاعلن / مثْفاعلْ/

إذ لا شكّ في أنَّ هذا التوافق سيحول أيضا بين القارئ وبين الإسراع في قراءته. وهذا البطء في القراءة يؤدّي حتما إلى البطء في الإيقاع مما يوحي بهذه الحالة الانفعالية المتوترة عند الشاعر، وبهذا الكبت الوجداني الذي تعرّض له نتيجة لانقطاع التواصل وتمزق الوصال.

كما استطاع بشار أن يخلق توازنا إيقاعيا داخل الأبيات من خلال هذه المدود الممتازة بارتفاع الإيقاع وعلاقتها بغيرها من الأصوات الأخرى التي يهبط فيها الإيقاع، مما يؤدِّي إلى تفاوت أجزاء الأبيات بين علوِّ الإيقاع وهبوطه حسب ما يقتضيه المعنى ويتطلّبه الانفعال، كما حدث في هذين البيتين:

نَعَقَ الغُرابُ فَخَنَّقَتْنِـــــي عَبْـــــرَةٌ ** وَبَكَيْــتُ مِن جَزَعٍ على الأحْبابِ

يا رُبَّ قائِلَةٍ ــ وغُيِّبَ عِلْمُها ــ: ** ماذا يَهيـــــــجُكِ من نَعِيقِ غُرابِ؟

حيث نرى الإيقاع يعلو بوجود ألف المد ويهبط باختفائه، وهكذا، مما يفرض على قارئهما أن يعلو ويهبط وفقا لأصواتهما، وكأنَّه يتذوّقهما تذوّقا[1].

وإذا كان المد بالألف في المثال السابق قد أوحى بتوتر الشاعر وانفعاله نتيجة للحالة القاسية التي اعترته، فإنَّ تكرار حرف المد (الواو) قد يوحى بجوٍّ التكاثف والقوّة والانتشار والتفوّق، كقوله في مدح يعقوب بن داوود[2]:

قـــلْ لابـــــن داوودَ إذا جِئْتَـــــــــهُ ** سيْبُـــــــكَ موْجـــــــــودٌ ومطـــلـــــــــوبُ

أنْجـــــزَ حُـــــــــرٌّ وأيَـــــــهُ طائِـــــعاً ** والعبـــــــــدُ مكـــــــــدودٌ ومضـــــــــروبُ

للمـــرْءِ مـــــن أفعالِـــــــــهِ مُشْبِـــــــهٌ ** فاقعـــــــــلْ شبيـــــــــها بـــــك يعقـــــــوبُ

حلبْـــــــــتَ للقـــــــوم فلا تنسنـــــــي ** وأنْـــــتَ عَـــــــرْفُ الجـــــــود محلـــوبُ

يُبقِي لِـــذِي المَعـــروفِ معروفُـــهُ ** حَمْـــــــدًا وتنـــــــــزاحُ الأكـــــــــاذيـــــــــبُ

يتخلّص بشار في الأبيات السابقة إلى المديح، فيقول: إنَّ عطاء ابن داوود موجود وطلاَّبه يتعرّضون له، ثمَّ يخاطب الممدوح بقوله: إنَّ الأفعال تشبه صاحبها، فأت يابن يعقوب بما يُشبهك من الأفعال، فإنَّ الناس يحمدون صاحب المعروف، ولا حمْد لمن هو كاذب أو لئيم.

وقد تكرر صوت الواو الممدود عدّة مرات في هذه الأبيات، حيث أحدث هذا التكرار تناسقا في الإيقاع، نشأ أوّلا عن ذلك التجاوب ما بين اسم الممدوح (يعقوب بن داوود) المحتوي على صوت الواو، وما بين قوافي هذه الأبيات المحتوية أيضا على نفس الصوت، إضافة إلى حركة الروي المضموم.

---

(1) عبد الرحمن ، إبراهيم، الشعر الجاهلي (قضاياه الفنيّة والموضوعيّة)، ص389 .

(2) الديوان 1/ 323. ومعنى "السيب": العطاء. ومعنى "الوأي": الوعد الذي يوثّقه المرء على نفسه. ومعنى "المكدود": المغلوب، أي: أن الناس يلحُّون عليه إلحاحا متعبا. ومعنى"الحلب": استخراج ما في الضرع من اللبن. وقد استعمله بشار مجازا لبذل الجود.

وثانيا عن ذلك الالتحام والتعانق المزدوج ما بين الكلمتين الممدودتين بنفس حرف المد مثل: (موجود ومطلوب/ مكدود ومضروب/ الجود محلوب/ المعروف معروفه). إضافة إلى ازدياد هذا التناسق الإيقاعي بوجود الإيقاع الصرفي الناتج عن تكرار صيغة اسم المفعول في قوافي الأبيات.

وقد استطاع بشار أن يعبّر من خلال هذا الإيقاع القائم على المدّ الواوي عن مدى ترسّخ صفة الجود في هذا الممدوح، فقد حوّل بشار هذه الصفة بواسطة التكرار الواوي إلى ما يشبه الدائرة التي تلتف حول ابن داوود فلا يستطيع الخروج منها.

وقد يوحي المد بالياء بالضعف والانكسار، كقول بشار في رثاء ابنه محمد[1]:

أجارَتَـــــــــنَا لا تَجْـــــــزَعِي وأنِيبِـــــــــي ** أتانِـــــــي من المَـــــــــوْتِ المُطِـــلِّ نَصِيبِي

بُنَيِّـــــــي على قَلْبِـــــــي وعَيْنِـــــــي كَأَنَّـــهُ ** ثَـــــوى رَهْـــــنَ أحْجَـــــــارٍ وجَارَ قَلِيـــــــبِ

كأنِّـــــــي غَرِيـــــــبٌ بعدَ مَوْتِ مُحَمَّدٍ ** ومـــــــا المـــــــوتُ فِيـــــنا بعـــــدهُ بِغرِيـــبِ

يحثُّ بشار في الأبيات السابقة جارته على التَّصبُّرِ والتَّوبة والرجوع إلى الله، فقد دهمه الموت، وخصَّه بنصِيب حين أخذ ابنه محمد منه، فأصبح غريبا بعده.

فمن خلال هذه الكلمات القائمة على المد المكسور الموحي بالألم والحسرة؛ نستشعر حزن بشار على فقد ابنه، فقد أحدث حرف المد (الياء) المنتشر في رقعة هذه الأبيات الثلاثة جوًّا من الحزن والكآبة، جعلنا ننظر إلى بشار في صورة الرجل المنثني على كبده من ثقل هذه المصيبة. فقد حوّل هذا الحزن إيقاع القصيدة إلى إيقاع بطيء، أراد بشار من خلاله أنْ نتحسَّس شدَّة ما

(1) الديوان 278/1 . و"الجزع": نقيض الصبر. والإنابة: الرّجوع إلى الله بالتَّوبَةِ. و"القليب": البئر، والمراد هنا القبر.

يعانيه، لذلك نرى الكثير من كلمات القصيدة جاءت متوافقة مع تفاعيل الطويل، وكأنَّ بشارا عندما أنشد هذه الأبيات كان يتوقف عند كلِّ كلمة ينطق بها يتمعّن فيها ويستجلي معانيها، كقوله:

بُنَيِّي/ على قَلْبِي/ وعيْنِـي/ كأنَّـــه / ** .....

فعول/ مفاعيلـن/ فعولـن/ مفاعلن/ ** .....

كأنِّـي/غريبٌ بعـ/د موتِ/ مُحـمَّــدِ/ ** .....

فعول/ مفاعيلـن/ فعــول/ مفــاعلن ** .....

حيث نراه ينطق بهذين الشطرين كلمة كلمة، وكأنَّه في غياب تامٍّ عن الوعي. وبناء عليه، فالذي أسهم في بطء هذا الإيقاع واستقراره هو التوافق بين كلمات القصيدة وتفاعيل البحر، إضافة إلى هذه المدود اليائيَّة الموحية بالانكسار والحزن التي أحسن بشار توظيفها في إظهار ما تموج به نفسه من توتر وانفعالات. فقد أدَّى صوت الياء "وظيفة موسيقيَّة رسمت ملامح النَّص، ولوَّنت أسلُوبَهُ بلون خاص"[1].

وأخيرا، فإنَّ تحقق ظاهرة التكرار بجميع أنواعه في منجز بشار الشعري يعود أوَّلا إلى شخصيَّة بشار الثائرة المتمسّكة بمواقفها ومبادئها، وثانيا إلى عاهته المزمنة التي تفرض عليه أن يكثر من التكرار في شعره، فآفة العمى جعلته يعتمد على الإلقاء، وهذا يجرّه إلى استعمال مثل هذه الأساليب لإسماع المتلقي وإقناعه بتجربته، ولإضفاء شيء من الموسيقى على إلقائه. "فالتكرار الذي هو أقرب ما يكون إلى المادَّة الصوتيَّة المسموعة لا يمكن أنْ يُثير في نفس المرْءِ حسًّا عظيمًا، وأن يوقِظ انفعاله كما لو كان مكتوبا. فالأصوات لا يمكن أن تُرَى ولكنَّها تُسمَعْ، وسماعها هو الذي يُثِيرُ في النَّفسِ استجابة مع ذلك الجو التي ترد فيه."[2].

(1) الشهرزوري، يادكار لطيف، المفاتيح الشّعريّة (دراسة أسلوبيّة في شعر بشار بن برد) دار الزمان، دمشق ، ط1 2012، ص226 .
(2) ربابعة، موسى ، قراءات أسلوبيّة في الشعر الجاهلي، ص19 .

ومن ثمَّ، حلَّ أسلوب التكرار في شعر بشار بشكل انسيابيٍّ من دون تكلّف ولا تمحّل، **لذلك حقق الغاية المرجوّة منه، فالتكرار اللفظي يُعدّ من أهم الأساليب الشعرية في بناء النصوص إيقاعيا ودلاليا في حالة ما استُعمل دون إفراط. أما إذا أُسرف في استعماله، فهذا يعني الدخول في الضياع، وفي الدرجة صفر من المعنى، بحيث يتحوّل بعيدا عن المركز ويندفع نحو مناطق هامشيّة من الموسيقى**[1].

(1) بارت ، رولان، لذة النص، تح: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002 ، ص74 .

التجنيس وإيقاعات أخرى:

لا يقف الإيقاع عند الوزن العروضي فقط، أو القافية فقط، أو عند تكرار صوت معزول في مجموعة كلمات فقط، وإنما يتحقق أيضا مع مجموعة من العناصر الأخرى، كالتجنيس والتوازي والتصدير والترديد .... وغيرها، فهذه الأنواع وثيقة الصلة بموسيقى الألفاظ. وهي ليست إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وتتفق جميعها بالعناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع.

ومجيء هذه الأنواع في الشعر يزيد من موسيقاه، فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم[1].

ـ إيقاع التجنيس[2]:

أطلق على هذا النمط الإيقاعي عدَّة أسماء، منها: الجناس، التجنيس، التجانس، المجانسة. وكلّها ألفاظ مشتقَّة من (الجنس)، فالجناس مصدر جانس، والتجنيس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة فيه، لأنَّ إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسيّة، والتجانس مصدر تجانس الشيئان إذا دخلا تحت جنس واحد[3]. وقد عدّه ابن الأثير غرّة شادخة في وجه الكلام، وحقيقته عنده: أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا[4].

أما حقيقته عند ابن المعتز فهو "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام. ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها." وهو عنده على قسمين: أن تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها، أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى[5].

---

(1) أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص44 .

(2) أشار ابن المعتز إلى أنَّ التجنيس وما ذكره من أنواع البديع قد سبق إليه المتقدّمون، وأنَّ بشارا ومسلما وأبا نواس ومن سلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنَّه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمِّي بهذا الاسم. ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت، ط3 1982، ص1. كما عدَّ ابن المعتز (التجنيس) واحدا من أهم أنواع البديع الخمسة التي في الصدارة. نفسه، ص25 .

(3) ابن معصوم المدني، السيد علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، 1/ 97. والسبكي، بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة صيدا ـ بيروت، ط1 2003، 2/ 282.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، 1/ 241 .

(5) ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، ص25 . وقد ذكر ابن رشيق أنَّ ابن المعتز هو أوّل من نحا هذا النحو في تقسيم الجناس وجمعه. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 331 .

فمحور التجنيس عند ابن المعتز يقوم على أمرين: الأول اشتراك الطرفين في أصل واحد مع الاختلاف في الصيغة، والثاني تشابه الأصول مع الاختلاف الدلالي.

وهو ما قال به قدامة بن جعفر أيضا حين عرّف التجنيس بقوله: "أن تكون في الشعر معان متغيّرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة"[1].

فالتركيز في التعريفين السابقين قائم ــ بالإضافة إلى التشابه اللفظي ــ على التباين الدلالي، فبلاغة التجنيس لا تتحقق فيهما إلا من خلال اختلاف المعنى، أي: "على أساس العلاقات بين جوّين مترابطين على أساس التناسب حينا والمخالفة أو التباين حينا آخر"[2].

إلاّ أنَّ من علماء البديع مَنْ لم يتقيّد بهذا التعريف الذي حدّه ابن المعتز وقدامة[3]، ومن ثمَّ، حاول بعضهم إيجاد تعريف شامل لجميع أنواع التجنيس، حيث عرَّفه صاحب كتاب جنان الجناس بقوله: هو "الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضهما، أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب والحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما"[4].

والتجنيس ــ بعيدا عن التعريفات والحدود ــ يُعدُّ عند البلاغيين من الأشكال الصوتيّة التي تحدث نوعا من الإيقاع تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع، وهو أسلوب يتطلّب المهارة والبراعة، ويحتاج إلى أديب وُهِب حاسَّة مرهفة في تذوّق الموسيقى اللفظيّة.[5]

ويعدّ التجنيس من العناصر البارزة التي تقوم عليها بنية الإيقاع الداخلي في شعر بشار، فمن خلال النظر في منجزه الشعري، يتبيّن كثرة استعمال التجنيس فيه بأشكاله المختلفة بشكل يصل إلى حدّ الظاهرة، وهذا يعود في المقام الأوّل لأمرين:

الأمر الأوّل ذاتي متعلّق بشخصيّة بشار المعتمدة شعريا على حاسّة السمع اعتمادا كاملا الأمر الذي يجعلها تحرص على تناغم الأصوات وانسجامها أكثر من غيرها من الشخصيّات السويّة. وجعل هذا التناغم الصوتي من ضمن مهاراته المتطوّرة في التعامل مع الآخرين.

(1) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، ص162.

(2) الرباعي ، عبد القادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص57 .

(3) من هؤلاء العلماء أبو هلال العسكري الذي عرفه بقوله: أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها. العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، ص353. وكذلك السكاكي الذي عرفه بتشابه الكلمتين في اللفظ. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ص429.

(4) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، جنان الجناس، تح: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلميّة، بيروت ــ لبنان، ط1 1987، ص42.

(5) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص45.

والأمر الثاني عام يعود إلى طبيعة العصر العباسي وتغير الحياة فيه وما يعتري هذا التغير من انتشار الغناء المرتكز على حسن اختيار الكلمات ومدى موسيقيتها وإيقاعها وانسجامها مع بعضها، وهو ما يعتمد فيه على التجنيس.

وما يهمّنا من ورود التجنيس في شعر بشار ــ إضافة إلى ما له من قيمة بلاغيّة وجمالية[1] ــ؛ هو مدى ما يحدثه من نغمة إيقاعية داخل البيت الشعري من خلال تموقع طرفيه، ومدى تقويته للمعنى وتحقيقه أيضا للدلالة المرجوّة من استعماله، يقول عبد القاهر:"وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقُّه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلّم إلى اجتلابه، وتأهُّبٍ لطلبه"[2].

وقد استعمل بشار التجنيس في عدّة مواقع وفق أساليب مختلفة، فجاء أحيانا بشكل متماثل تماثلا كاملا، وأحيانا أخرى بشكل جزئي، وفق نماذج متلاحمة حينا وحينا متباعدة. وأحيانا يُستعمل بشكل ثنائي وأحيانا أخرى تتشظّى ألفاظه فتأتي بشكل ثلاثي ورباعي. وأحيانا يستعمل نواة واحدة للتجنيس في البيت الواحد، وأحيانا أخرى يستعمل أكثر من نواة. وأحيانا يأتي بشار بالتجنيس بشكل أفقي على مستوى البيت، وأحيانا يأتي به بشكل عمودي من خلال التجانس بين قافيتين متتاليتين أو أكثر. وهو ما سيتضح من خلال سرد الأمثلة.

ومن ثمّ، يتم النظر إلى إيقاع التجنيس في شعر بشار من خلال هذه العناصر: التجنيس التام/ التجنيس غير التام/ التجنيس الاشتقاقي/ تجنيس القوافي/ تشظّي نواة التجنيس وتعددها.

ــ التجنيس التام[3]:

نظرا لأنّ هذا النوع من التجنيس قائم على تماثل الطرفين تماثلا تاما؛ فقد يعتقد المتلقي للحظة أنَّ اللفظة الثانية هي نفس الأوّلى، ولا يتبيّن له زيف ما ظنّه إلاّ بعد عودته إلى السياق. وهو ما تظهره الشواهد التالية التي تمّ تتبعها في ديوان بشار، كقوله في محبوبته (ريمة)[1]:

---

(1) اتفق النقاد على أهميّة التجنيس وفضله، بشرط ألاّ يأتي متكلفا وأن لا يزيد على حدّه، يقول الشهاب محمود: " إنّما يحسن الجناس إذا قلّ وأتي في الكلام عفوا من غير كدٍّ ولا استكراه". ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر، خزانة الأدب وغاية الأرب، 55/1 .

(2) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص11 .

(3) هو "ما اتفق ركناه لفظا واختلفا معنى بلا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركاتهما" . الجندي، علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، ط1 1954، ص62.

(**ريمَةٌ**) **الرِّيمَةُ** عيْنًا وحَشًا ** بعْدَ ردْفٍ مَنْ رآهُ سَجَـــــــــــدَا

وقوله في مدح (الربيع) الحاجب[2]:

أمَّا (**الرَّبيعُ**) **فكالرَّبيـــ** ** **ـــع** فَعَالُهُ المَحمودُ شاهِدْ

فقد جانس بشار في المثال الأول بين اسمين: اسم العلم (ريمة)، وهو اسم محبوبته، وبين مؤنث ريم (ريمة)، وهو اسم جنس للغزال الأبيض. وهذا التجنيس المتصل في أوَّل البيت أحدث نغما إيقاعيا سرى في بقية أجزاء البيت بواسطة حرف (الراء) المتكرر في بداية بعض الكلمات الأخرى (ردف، رآه). كما عبر بشار من خلاله عن إعجابه الشديد بجمال ريمة، فقد شبّهها بالظَّبي عينا وخصرا، لكنّه عدل عن التعبير بلفظة (الظبي) إلى تكرار لفظة (ريمة) مرة أخرى بدلالة مختلفة تلذذا بذكر اسم محبوبته، وإلحاحا على شدة التشابه والتعالق بين ريمة محبوبته وريمة أنثى الغزال.

وفي المثال الثاني يقع التجنيس التام بين اسم العلم (الربيع) وبين (الربيع) الذي هو أحد فصول السنة. وقد استطاع بشار من خلال اعتماده على الصورة التشبيهية بين اللفظين المتجانسين؛ أن يعمق الصورة التي أراد أن يضع ممدوحه فيها، ويظهرها في أجمل صورة. فالربيع (الممدوح) بحسن فعاله المرجوّة والمنتظرة يشبه الربيع الذي يطل على الناس كل عام جالبا معه الخير والنماء. وهذا المعنى الذي أتى به بشار ازداد جمالا ورونقا بفضل التجنيس على الرغم من بساطته وتداوله، وهذا أمر مألوف، فقد "يكون الكلام محتويا على معنى عادي لا يوصف بابتكار ولا دقة، ولكنّه بتأثير الإيقاع والتنغيم والتلاحم الموسيقي يملك عليك نفسك، فلا يسعك إلا أن تعجب به وتنزله منزلة رفيعة وتعدّه من القلائد والعيون"[3].

وقد يتحقق التجنيس التام عند بشار في غير أسماء الأعلام ، كأن يقع بين الأسماء الجامدة كقوله في وصف جمال امرأة تُدعى سلمى[4]:

—

=

(1) الديوان 3/ 18 .

(2) الديوان 3/ 47 .

(3) الجندي، علي، فن الجناس، ص31.

(4) الديوان 1/ 375 .

كالبدر في العيْن إذا عُطِّلتْ ** وفي **المُحَلَّـــــى كالمُحَـــــلِّ** القشِيبِ

ففي هذا المثال يصف بشار جمال سلمى في صورتين: الصورة الأولى في كونها كالبدر إذا عُطِّلتْ، أي إذا تركت حُلِيَّها. وفي الصورة الثانية هي كـ(المُحَلِّ) وهو الروض المُزيَّن بأزهاره؛ إذا لبست حليّها. وقد تحقق التجنيس التام في الصورة الثانية بين اللفظين المتجاورين: (المُحَلَّى) أي: في حالة ارتداء سلمى للحلي، و(المُحَلّ) أي: المكان، وأراد به الروض الذي لم يرع، فزاد بذلك من جمال هذه الصورة ورونقها وإيقاعها ودلالتها على المعنى المراد، فتفوقت بذلك على الصورة الأولى البسيطة المتداولة في الشعر العربي، وهي تشبيه المرأة بالبدر.

ولا يتوقف التجنيس التام عند بشار بين الأسماء فقط، فقد يتحقق بين الأفعال أيضا كقوله[1]:

ما**زال** مذ **زالَ** الغزالُ مُنَقَّبًا ** بِطَرِيفَـــةٍ من عيْنِـــــــهِ ونِقَابِـــــهِ

فقد اتفق اللفظان المتجانسان في الفعليّة، فـ(زال) الأولى ناقصة، مضارعها (يزال)، والثانية فعل بمعنى انتقلَ، مضارعه يزول. وقد وقع التجنيس التام بين الفعلين بشكل شبه متلاحم في بداية البيت مما أحدث جرسا إيقاعيا زاد في قوّته وجود لفظة أخرى تتماثل أصواتها مع أصوات هذين الفعلين وهي لفظة (الغزال)، إضافة للفظة (مذ) المنتهية بصوت يشبه صوت الزاي المتوافر في بقية الكلمات المجاورة لها.

ومنه قوله[2]:

فآليْتُ: لا آلُو الخَلِيفة طاعَةً ** ولا أبْتَغِي إدْنًا على ذاتِ أوْشَاح

فـ(آليْتُ) فعل ماض بمعنى حلفتُ، و(آلو) فعل مضارع بمعنى أقصِّرُ[3]. وقد جانس بشار بين الفعلين في أول البيت تحقيقا للإيقاع، وتأكيدا على طاعة الخليفة المهدي في ابتعادة عن معاشرة النّساء، فقد أقسم بشار على أن يطيع الخليفة في الابتعاد عنهن مع شدّة ولعه بهن. فهو بإمكانه أن يأتي بالفعل (أقسمت) بدلا من (آليت)، لكنه تعمد التجنيس الذي به دعم أسلوب المفارقة القائمة على المخادعة في الإثبات والنفي (آليت، لا آلو) على أساس أنَّ كلا من الفعلين لهما دلالة واحدة، في حين أنهما يختلفان دلاليا. ومن ثمّ، فهو تجنيس لا يخلو من الطرافة التي

(1) الديوان 1/ 300 .

(2) الديوان 88/2 .

(3) الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، مادة: "ألا" .

تحيل على العقل من جهة الإبهام والإلغاز، وعلى السمع من جهة جرس الألفاظ وتناغم الأصوات[1].

فالتجنيس في الأمثلة السَّابقة إضافة إلى قيمته السمعيّة ذات المردود الإيقاعي، "ذو قيمة إيحائيّة تكمن في دمج الاختلاف الدلالي في سياق التماثل الصوتي"[2].

كما تتحقق أيضا في هذا النوع من التجنيس (التام) لعبة المخادعة، حيث يوهم الشاعر المتلقي أنَّه يعيد اللفظة بذاتها، حتى إذا أكمل البيت تبيّن له من خلال السياق أنَّها لفظة أخرى، وعليه، فإنَّ وجه الحسن في مثل هذا التجنيس هو"حسن الإفادة، مع أنَّ الصورة صورةُ التكرير والإعادة"[3]، ولا شك في أنّ هذا الشيء يزيد من عمق الإيقاع التجنيسي وروعته.

ــ ومن التجنيس التام ما يأخذ طابعا مجازيا، وهو نوع "يقوم على الاختلاف الدلالي بين كلمتين متجانستين إحداهما حقيقية وثانيهما مجازيّة"[4]، كقوله في مدح داوود بن حاتم[5]:

يُعْطِي **البُدُورَ** مع **البُدُورِ** ولو عرا ** حـــــــقٌّ لأعطـــــــى ما لـــــه برقابِـــــــــهِ

فقد جانس بشار بين (البدور) الأولى: جمع بدرة، وبين (البدور) الثانية: جمع بدر، وهو هنا مستعار للحسن، أي أنَّ هذا الممدوح يعطي الأموال الثمينة والجواري الحسان. حيث يتم الجمع في صدر البيت السابق بين معنيين متباينين بلفظين متماثلين، لذلك يتبادر إلى ذهن المتلقي أنَّ اللفظ الأول يتكرر مرة أخرى، وكأنَه يقول يهب الأموال تلو الأموال؛ إلاَّ أنَّه بعد التدبّر واستعمال الفكر يبرز الفرق بين اللفظين اللذين تقاربا في خيال الشاعر وعاطفته فكلاهما متمم للآخر عنده، لذلك استعمل بشار لفظة (بدور) الأولى استعمالا حقيقيا، ثم عاد واستعملها استعمالا مجازيًّا، وبذلك يكون قد أتي"بكلمتين بينهما تماثل كلّي، ينصرف معه ذهن السّامع في البداية إلى

(1) ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص206 .

(2) قاسم، مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ط1 ، 2010، ص226 .

(3) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، ط1 1991، ص17.

(4) القاسمي، محمد، التكرارات الصوتيّة في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، أربد ــ الأردن، ط1 2010، ص 64. العمري. محمد، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتيّة في الشعر، الكثافةــ الفضاءــ التفاعل)، الدار العالميّة للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 1990، ص284.

(5) الديوان 1 / 311. والبدرة: كيس فيه ألف أو عشرة آلاف. و(رقابه): نفائسه.

تأكيد التكرار والمعاودة، فيما يكون السّياق مسعفا في النّهاية إلى تبيّن المخالفة الدّلاليّة بين الكلمتين (....) فيستشعر السامع أنَّه وقع في فِخاخ المغالطة النفسيّة"[1]. "وبهذه الوسيلة يدفع الشاعر متلقّيه إلى بذل مزيد من الانتباه واليقظة في غضون تفاعله مع النّص، مما يساعد في التقليل من إيهاماته النفسيّة فيما يستقبل من القراءة (....) فيكون بيت الشّاعر شبيها بدرس تعليمي ينبّه المتلقّي إلى أنَّ القراءة عمليّة معقّدة تحتاج إلى اللطافة والحذق وعدم الاطمئنان إلى أوَّل بادر"[2].

ثم إنَّ اهتمام بشار بالجانب الصوتي المتمثل في تجانس الحروف وانسجامها؛ جعله يتعمّد هذه المجانسة، حيث بإمكانه أن يأتي بلفظة (الحسان) بدلا من البدور؛ لكنّه فضّل المجانسة والتماثل الصّوتي والوقع السمعي والمخادعة اللفظيَّة. وربط ذلك بالتّجزئة العروضيّة المتمثلة في تفاعيل بحر الكامل التي أحدثت توازنا إيقاعيا بين اللفظين المتجانسين، حيث تنتهي تفعيلة البحر عند نفس الحرف فيهما: (يعطي البدو/متفاعلن)(رمع البدو/متفاعلن).

إضافة إلى هذا الاهتمام الصوتي، فقد أراد بشار أن يوحي من خلال هذا التجنيس بأنَّ الأموال التي يهبها الممدوح هي من أفضل الأموال وأحبّها إليه، فالقيمة العالية لهذه الأموال تتناسب وتتناغم مع جمال الجواري الحسان وروعتها.

وأحيانا يتعلق الاختلاف الدلالي في التجنيس المجازي بمحيط اللفظين المتجانسين وليس في اللفظة ذاتها، كما في قول بشار واصفا جمال محبوبته (عبدة)[3]:

حَوْراءُ في مُقْلَتَيْها حين تُبْصِرُها ** **سِحْرٌ** مِن الحُسْنِ لا من **سِحْرِ** سَحَّارِ

فالتجنيس حاصل هنا ما بين محيط اللفظة المتكررة، وهو (سحر) من الحسن، و(سحر) سحار، فلفظة (سحر) تتكرر مرتين، ومصدر التباين بين اللفظتين يتمثّل في جانبين الأول شكلي: وهو عنصر الجر بالحرف في الأولى والإضافة في الثانية. والجانب الثاني يكمن في التقابل الدلالي ما بين سحر الحسن وسحر الساحر، فمصدر الاختلاف هنا يحدده محيط الكلمتين أو السياق الذي تردان فيه. والذي أدى إلى توسعة الفارق الدلالي بينهما أنَّ بشارا استعمل الأولى استعمالا مجازيا والثانية استعمالا حقيقيا. ومن ثمَّ، صار التجنيس أقوى من التجنيس الشكلي فقط القائم على الجر والإضافة.

(1) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، كنوز المعرفة عمان ، ط1 2014، ص146.

(2) المرجع نفسه، ص148.

(3) الديوان 3/ 152 .

وقد حققت بنية التجنيس في البيت جانبا إيقاعيا ملموسا سرى في جسد الشطر الثاني منه عبر هذا التجانس الحاصل بين الكلمة المكررة وما بعدها، فـــ(سحر) الأولى تتناغم مع لفظة (الحسن) الملتصقة بها، و(سحر) الثانية تتناغم مع لفظة (سحَّار) الملتصقة بها أيضا والواقعة في قافية البيت، إضافة إلى تكرار أبرز الحروف في الطرفين المتجانسين وهو حرف (الحاء) في أغلب كلمات البيت، بداية من أوله إلى نهايته.

ولعلّ فائدة التجنيس هنا تكمن في إظهار الحسن الباهر الذي تتمتّع به محبوبته عبدة من خلال استعمال بعض الألفاظ الموحية بهذا المعنى استعمالا مجازيا لوصف هذا الحسن، فجمال عينيها يفعل بالعقول ما لا يفعله السحر الحقيقي، وهو أشدّ فتكا من السحّار العليم المتمرّس في صنعته. ومن ثمّ، فإنَّ التجنيس قد يكون "في أصل نشأته ضرب من النقل والاستعارة اللفظية حين يعوزُ الوضعُ فيؤثر المتكلّم استعمال ما كان يسري في الرّصيد اللغوي للتعبير عما لم يوضع له في الأصل".[1]

التجنيس غير التام وصوره:

قد لا يقع التجنيس تاما بين اللفظين المتجانسين، فيختلفان مثلا في أنواع الحروف، أو أعدادها، أو هيآتها، أو ترتيبها، مما يؤدّي إلى أن ينشأ بينهما نوعٌ من الاختلاف يخفّف من تماثلهما. وهذا النوع من التجنيس هو أكثر الأنواع استعمالا في شعر بشار، لذلك سيتم النظر إليه من خلال عدّة صور جاءت كالتالي:

ــ التباين النوعي:

وفي هذه الصورة يكون الاختلاف بين المتجانسين قائما على نوع الحرف، كقول بشار متغزلا[2]:

أنتِ المنى للنَّفـــــــــس خالِيَـــــــةً ** وحدِيثُها في **العُسر واليُسر**

حيث تمَّ التجنيس في هذا البيت بين (العسر واليسر) مع تحقق السمة المائزة بينهما وهو الاختلاف في الحرف الأول (العين/الياء).

(1) شعلال ، رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص184.

(2) الديوان 3/ 204 .

ولا شك في أنَّ هذا التجنيس أحدث في البيت قيمة إيقاعية متميَّزة، زاد من توترها هذه السمة الواقعة بين اللفظين المتجانسين. كما زاد من جمالها ودلالتها التقاء الجناس والطباق فيهما، ووقوع الألفاظ المتجانسة في موقع القافية، ومن ثمّ، فقد أضحى التجنيس هنا "مقوّما مماثلا للقافية، فهو يستفيد مثل القافية، من الإمكانات اللغويّة للحصول على أثر قوامه المماثلة الصّوتيّة، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تُحقّقه القافية من بيت لبيت"[1].

وقد عبَّر بشار في هذا البيت عن مشاعره الفياضة ناحية محبوبته، فذكر أنها منية نفسه، ومحطّ آماله في كلِّ حال، وهذا المعنى تحقق لنا من خلال دلالة العموم التي أوحى بها الطباق بين لفظتي (العسر واليسر).

كما زاد في إيقاع هذا التجنيس اتفاق اللفظتين المتجانستين في الوزن، لأنَّ "ورود الجناس في كلمات متناظرة متّفقة الوزن يكسبه ميزتين يعسُر توافرهما بدونه، وهما الترديد الدوري وقوَّة الوقع في السَّمْع"[2].

وإذا كان التجانس في المثال السابق قد وقع في قافية البيت فقد يأتي في بدايته، وذلك كالتجنيس الحاصل بين اللفظتين (حتى/ متى) في هذه الأمثلة[3]:

حتى متى لا نرى شيْئا نُسَـــــرُّ بــه ** قد طالَ هجرُكِ ما نَهوى ومُنتَظَري

حتى متى أنــا مشغـــــــولٌ بحُبِّـــــــكُمُ ** من شِدَّةِ الحُـــــبِّ أو أهذي بأشعاري

حتى متى يُبقِـــــي لِنَفسِـــــــكِ حُبَّـــــــهُ ** والمـــــــرءُ يصبِـــــــرُ إنَّـــــهُ لَصَبُـــــــورُ

حتَّى مَتى أنتِ يا (خُشَّابَ) جالِسَــة ** لا تَخْـــــــــــــرُجِين لنـــــا يوما ولا تَلِـــــجُ

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشّعريّة، ص82.

(2) المسعدي، محمود، الإيقاع في السّجع العربي، ص103.

(3) الديوان 3/ 220، 148، 150، 2/ 56.

فقد وقع التجنيس في مطالع الأبيات السابقة بين حرف الجر (حتى) وبين اسم الاستفهام (متى) محدثا إيقاعا نغميا نتيجة لتحقق التناسب الصوتي بينهما، ومعبِّرا عن حالة الشاعر اليائسة من الانتظار والتواصل مع الحبيبة. فبشار يأمل من خلال هذا التجنيس أن يرى شيئا يسرّه، فقد طال هجر الحبيبة وطال انتظاره لرؤيتها. وقد وقع التباين في الحرف الأوَّل في كل منهما.

وإذا كانت السمة الفارقة بين الطرفين المتجانسين وقعت في الأمثلة السابقة في الحرف الأوّل من الكلمة، فقد تقع أحيانا في وسطها ، كقول بشار في مدح وليّ العهد موسى[1]:

من **المُطْعِمِين المُنْعِمِين** نُعِدُّهُ ** لِيَومِ لِقاءٍ أو لِفَـــــكِّ عُنـــــــاةِ

يصف بشار ممدوحه في هذا البيت بأنه كان يطعم الناس، وينعم عليهم بأن يحميهم ويفك أسراهم، فالإطعام لا معنى له ما لم تتم نعمة الأمن، بالتالي، فقد زاد بشار بواسطة هذا التجنيس المتلاحم والمتناغم في تأكيد المعنى وتعميق الدلالة.

ومما زاد في إيقاع الجرس الصوتي بين اللفظين المتجانسين هنا وقوعهما في إطار صيغة واحدة هي صيغة اسم الفاعل الدالة على الجمع (المُطعمين/المنعمين)، والمدعوم بجماليّة المجاورة وعلامة الجمع. مع ملاحظة وجود السمة المائزة بينهما وهو حرف الطاء في الأولى والنون في الثانية، حيث يصبح "الأساس لتمييز هذا النوع من التجانس الصوتي هو التشديد على عنصر السمة المميزة (.....) لكونها تميز الألفاظ بعضها عن بعض"[2].

وأحيانا تكون السمة المائزة بين اللفظين المتجانسين في الحرف الأخير، كقوله[3]:

يَغَصُّ إذا نالَ الطعامَ لِذِكرِكُمْ ** **ويَشْرَقُ** من وَجْدٍ بكمْ حِين **يَشْرَبُ**

فقد جانس بشار في هذا البيت بين الفعلين المضارعين (يشرق/ يشرب) في بداية الشطر الثاني وفي نهايته. ومما زاد في إيقاع هذا البيت حدوث التجاوب بين الفعلين المتجانسين وبين الفعل المضارع (يغصّ) في أوّل البيت. وكذلك حدوث المخادعة بين (يشرق/يشرب)، لإيهام السامع بتكرار نفس الفعل، فتحصل له لذّة المفاجأة بتحقق الاختلاف.

ومثل هذه الصورة أيضا قوله[4]:

(1) الديوان 2/ 34. "العناة" الأسرى جمع عانٍ، وهو الأسير.

(2) الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، 150 .

(3) الديوان 1/ 313 .

(4) الديوان 2/ 129 .

أمسكُ النفسَ بالعَفافِ **وأمسِي** ** ذاكرا في غدٍ حديثَ الأعادِي

حيث تم التجنيس بين الفعلين (أمسك/أمسي)، مع وجود السمة الفارقة في نهايتهما. وقد بنى بشار التجنيس هنا على معنيين الأول: اتّباع سبيل العفاف في الحب، والثاني: التحذير من أحاديث أعدائه وما يمكن أن يشيعوه في الغد من أكاذيب.

ومما زاد في قوة إيقاع هذا النوع من التجنيس وجماله قيامه أيضا على عنصر المخادعة حيث يعتقد السامع أنَّ اللفظ الأوَّل سيتكرر مرة أخرى، فيفاجأ بلفظة أخرى مغايرة للفظة الأولى، ومن هنا يظهر ــ كما يقول الجرجاني ــ :"طلوع الفائدة بعد أنْ يُخالِطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أنْ تُغالط فيه حتى ترى أنَّه رأس المال"[1].

ومن ثمَّ، فإنَّ تماثل الحروف الأولى في الكلمتين وترقب نهايتهما يسهمان "في خلق أفق انتظار يوحي بتكرار الضرب الأوَّل. لكن سرعان ما يتخلخل هذا الأفق، ويُشيَّد أفق جديد يركز على المخالفة عندما يدرك المتلقي تمام الكلمة"[2]. لهذا عدَّ الصّفدي هذه الصورة من التجنيس المطمع[3].

ــ وقد يختلف اللفظان المتجانسان في هيئتهما إضافة إلى اختلاف الحرف الأخير، كقول بشار في مدح وليّ العهد موسى[4]:

يقـــــــومُ بأفعـــــــــــالِ النَّبـــــيِّ وقولِـــــــــهِ ** كَوَحْيِ ابنِ بَيْضٍ في **صَفاءِ صِفاتِ**

ففي هذا البيت يصف بشار سرعة قيام ممدوحه بالشريعة المتمثلة في أفعال النبي (صلى الله عليه وسلم) وأقواله مع خالص الصفات المحمودة وأكملها. وقد تحقق التجنيس فيه بين اللفظتين (صَفاءِ/ صِفات). وقد وقع التباين بينهما في نوع حركة الحرف الأوَّل (صَــ/صِــ) ونوع الحرف الأخير (ء/ت).

ولعلّ هذا الاختلاف في نوع الحركة ووقوعه في أول حرف من الكلمة جعلت السامع يدرك منذ البداية الاختلاف الدلالي بين اللفظتين، مما يُذهب عنصر المخادعة فيهما، ويبقى

(1) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص18 .

(2) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، ص151 .

(3) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، جنان الجناس، ص66 .

(4) الديوان 2/ 34. "الوحْي" مصدر وحى بالشَّيء بمعنى أسرع. "ابن بَيْض" تاجر كبير من عاد، كان في زمن لقمان، وكان يمتاز بسرعة دفع الخراج.

التجنيس فيهما مع وجود السمة المائزة بينهما، وهو نوع الحركة في أوّلهما ونوع الحرف في آخرهما. كما أنَّ تموضع التجنيس المقرون في نهاية البيت (صفاء صفات) أدَّى إلى التعاضد مع القافية في إحداث الإيقاع وتقوية الجانب الموسيقي داخل البيت.

وإذا ما تمّت المقارنة بين صور التجنيس المتعلقة بالتباين النوعي، يتّضح أنَّ أكثرها جمالا وإيقاعا ما كان قائما على التماثل بين الطرفين، مثل (المطعمين/المنعمين)، فإنَّ "أهميَة المجانسة بين الأصوات الأولى والأخيرة أكثر من أهميَّة المجانسة بين الأصوات الداخليّة"[1].

ــ التباين العددي:

وقد يتباين اللفظان المتجانسان من خلال الاختلاف في عدد الحروف، كقول بشار واصفا عسكر عقبة بن سَلم[2]:

وعسكرٍ مِثلِ الدُّجى دبَّابِ ** يَعْصِفُ **بالشَّيْبِ وبالشَّبَابِ**

حيث يشبِّه بشار في هذا البيت دبيب العسكر بدبيب الليل، ويقول: إنَّ هذا العسكر يذهب بالشيب وبالشباب ويهلكهم. مستغلا أسلوب الطباق ليوحي على جهة العموم بقوة هذا العسكر الجرار الذي ينسف كل شيء أمامه. فوظيفة التجنيس هنا "لا تقتصر على التوقيع الصوتي بما تحمله الكلمات من موازنة، بل يتعدّى ذلك إلى إثارة الخيال عبر تقديم جوّين متضادّين متنافرين"[3].

وقد وقع التجنيس هنا بين لفظتي (الشيب/ الشباب) بشكل جزئي حيث يتضح أن اللفظة الثانية تتفوق في عدد الحروف على اللفظة الأولى، مع وجود التباين أيضا بين الحرفين الواقعين في وسط الكلمتين (ي/ ب). وهذه الزيادة في عدد الحروف أعطت للبيت فخامة إيقاعية تتناغم وتتجانس مع نهاية الشطر الأول من البيت (دبّاب).

ــ ومن هذه الصورة أيضا قوله في الرَّبابِ[4]:

طَرَقْتنا بالزَّابيين **الرَّبابُ** ** **رُبَّ** زَوْرٍ عليكَ منهُ اكتِئابُ

(1) العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتيّة في الشعر)، ص160.

(2) الديوان1/ 166. والدّبّاب: كثير الدّب، ودبَّ الشَّيخُ، أي مشى مشيا رويدا. الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح مادة: دبب.

(3) قاسم، مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 227 .

(4) الديوان 1/ 348 .

حيث وقع التجنيس هنا بشكل متجاور في منتصف البيت بين العلم والحرف (الرباب/ ربّ) مع مراعاة التباين العددي بينهما. وقد أدي هذا التجنيس إلى تماسك البيت دلاليا وإيقاعيا من خلال التجانس الواقع بين حروف آخر لفظة في الشطر الأوّل، وأوّل لفظة في الشطر الثاني.

ولروعة هذا النوع من التجنيس يكثر منه بشار في قصائده المصرّعة، كقوله[1]:

صحَا تِرْبُـــي وما قلْبـــــــــي **بصاح** ** وأصبح عانِداً حبْلَ **النّصاح**

نورَ عيْني تركْتِ قلْبـــــــي **جَناحَا** ** يوم فـــــارقْتِنِـــــــي فحَنَّ **وناحَا**

ــ التباين النسقي:

وهو الاختلاف في ترتيب الحروف بين اللفظين المتجانسين، فقد يأخذ التجنيس شكلا مقلوبا[2]، سببه تباين ترتيب الحروف بشكل تام أو جزئي، كقول بشار في مدح المهدي[3]:

يُطِيعُكَ في التَّقْوَى **ويُعْطِيكَ** في النَّدى ** ولا تَلْـــــــقَـــــــهُ إلاَّ

ولِلْجُـــــــــــودِ أمْعَـــــــــــجُ

فقد تم التجنيس هنا بين (يطيعك/ يعطيك)، وقد فُصِل بينهما بأكثر من فاصل تماشيا مع إيقاع وزن الطويل: (يطيعـــ/ ـــك في التَّقوى/ ويعطيـــ/ ـــك في النّدى/)

(فعول/ مفاعيلـــــــن / فعولن / مفاعلـــــــــن/)

ومن ثمّ، فقد زاد في جمال هذا التجنيس مجيء لفظي التجنيس على وزن عروضيّ واحد، وموقع نحوي واحد أيضا، مما أحدث توازنا صوتيا داخل الشطر ضاعف من قيمته الإيقاعية.

وكانت السِّمة المائزة بين اللفظين المتجانسين راجعة إلى تبادل المواقع بين حروف (الطاء والياء والعين). كما جاء هذا التجانس بين اللفظين عفويًّا يخدم المعنى الذي أرادة الشاعر، وهو تأكيد الصفات الحميدة التي يتمتّع بها ممدوحه. وبذلك "تصبح الكلمات المتجانسة والمرتّبة ترتيبا

(1) الديوان 2/ 82. 2/ 92 .

(2) يطلق البلاغيون على هذا النوع من التجنيس اسم "جناس القلب"، وهو عندهم ضربان: قلب الكل، وقلب البعض. الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة ص322 .

(3) الديوان 2/ 63 . و"أمْعَج" اسم تفضيل من مَعَجَ: أسرع، أي إلا وهو للجود أمعج.

خاصّا في الشعر تشكّل قاعدة إيقاعيّة مهمة في تصوير التجربة الشّعريّة، أو المعنى الأعمق للشعر، ولا يمكن أن تكون مجرّد بنية خارجيّة يمكن للشعر أن يستغنى عنها"[1].

التجنيس الاشتقاقي[2]:

ويحصل هذا التجنيس مع كل اشتقاق يؤدّي إلى اختلاف الدلالة الذي هو شرط في عمليّة المجانسة، ويكون بين الاسم والفعل، أو بالمزاوجة بين الاسمين، أو بين الفعلين.

وأكثر أساليب التجنيس الاشتقاقي في شعر بشار جاء بين الاسم والفعل، كقول بشار مخاطبا الحبّ الذي يكنّه لـــ(عبدة)، ذلك الحب العتيق الذي صحبه زمنا طويلا[3]:

إنْ كانَ فِي طُولِ **الصَّحَابَةِ** عِبْرَةٌ ** فلقدْ **صَحِبتُـــــــكَ** شائـــــــــبًا ووليـــــــــدَا

ما في **اتِّباعِكَ** إنْ **تبعتُـــكَ** راحـــــــةٌ ** ولئِـــــــنْ **فقدْتُ لأفقِـــــدَنَّ** مَجُـــــــودَا

ففي هذين البيتين يحاول بشار التنصّل من حبه الطويل لعبدة، فقد بات عبئا ثقيلا عليه لعدم استجابته له وتواصله معه على الرغم من مكابدته وطول صحبته، فقد صحب هذا الحب طوال حياته من الصِّبى حتَّى المشيب، ولو كانت مصاحبة الحب ومعاشرته تجدي نفعا لكان هو أولى الناس بالانتفاع به. فعدم تجاوب هذا الحب معه مع طول المداومة والصّبر يقتضي عدم المواصلة؛ لأنّه لا فائدة ترجى من وراء اتّباعه إن تبعه، وإن لم يتبعه فسيفقد حطاما متآكلا.

وقد تمكّن بشار من توظيف الاشتقاق في البيتين، أولا: للإيحاء بما يعانيه من ألم وضياع بسبب حبّه لـــ(عبدة)، وقد ظهر ذلك من خلال التجنيس بين (الصّحابة/ صحبتك)، فتكرار الجذر (صحب) بصورتيه الاسميّة والفعليّة أوحى بتحسّر الشاعر وحزنه على ما أهدره

---

(1) الرباعي، عبد القادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص61 .

(2) ويسمّى أيضا الجناس المشتق، ويعرف عند علماء البديع بأنّه: ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصليّة مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى. ينظر: الجندي، علي، فن الجناس، ص114.

وقد عمل بعض النقاد القدماء على إخراج هذا النوع من الجناس، لأنّه في زعمهم مجرّد كلمة واحدة اختلفت في التصريف. غير أنّ المدققين منهم انتبهوا إلى مستويات الاختلاف النحوي والسياقي فيه فألحقوه بالتجنيس. ينظر: العمري، محمد، الموازنات الصوتيّة في الرؤية البلاغيّة والممارسة الشعريّة (نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر)، أفريقيا الشرق الدار البيضاء ــ المغرب، 2001، ص205.

(3) الديوان 2/ 181. و"الخليط": الشريك. و"الشاعف": الفاتن بحبّه. و"العميد": الذي هدّه العشق. و"المجود": الذي غلبه الهوى.

من وقت في صحبة هذا الحب. وأيضا أوحى تكرار الجذر (تبع) بصورتيه الاسميّة والفعليّة، (اتّباعك/تبعتك)، والجذر (فقد) بصورتيه الماضية والمضارعة (فقدت/أفقدنّ) بالتبرّم واليأس من ملاحقة هذا الحب أو الاستمرار بصحبته. ثانيا: استطاع توظيف هذا الاشتقاق في خلق قيمة إيقاعيّة استحوذت على شطري هذين البيتين، وذلك من خلال التماثل والانسجام الصوتي بين الكلمات، ومن خلال التقلّص التدريجي للمساحة الزمنيّة الحاصلة بين اللفظين المتجانسين:

(الصحابة .... ** .... صحبتك)(اتباعك ..... تبعتك)(فقدت لأفقدنّ).

ــ وأحيانا يتحقق التجنيس الاشتقاقي بين الاسمين، كقوله[1]:

فارضَ **بالقسمةِ** من **قسَّامِها** ** يُعْدِمُ المَرْءُ ويَعْدُو ذا ثـــــــراءْ

حيث حصلت المجانسة في هذا البيت بين اسمين (القسمة/ قسَّام). ويظهر في هذا التجنيس ــ من الجانب الدلالي ــ التأكيد على حقيقة جوهريّة هي أنَّ الأمور كلها تجري بقدرة الله وحده فهو الذي يقسم الأرزاق، فلا داعي للسخط والتبرّم مما كتب للمرء، وهو ما أوحى به تكرار لفظة (القسمة) بصيغة أخرى مغايرة وهي صيغة المبالغة (قسَّام). كما جاء في هذا التجنيس الاشتقاقي ــ من الجانب الإيقاعي ــ تأكيد على موسيقيّة الألفاظ وتناغم الحروف من خلال تماثلها وتباينها في ذات الوقت، حيث تكرر نفس الجذر (قسم) ولكن بإيقاع مختلف ناتج عن تباين الحركات بين لفظي الاشتقاق المختلفين في الصيغة.

ــ وقد يتحقق التجنيس الاشتقاقي بين الفعلين كما في هذا المثال القائم على الطباق[2]:

أذْكرتُ نفسي عشِيَّة الأحدِ ** من زائِر **صادنـــي** ولم **يصِـــــــدِ**

حيث يقوم هذا النوع من التجنيس على المجاورة والطباق[3] في نهاية البيت (صادني/لم يصد)، أي: أوقعني في حبّه وتركني، فلا هو يصلني ولا هو يحرّرني من أسره. وقد تحقق التجنيس بتكرار نفس حروف المادة مع الاختلاف الدلالي بينهما في الإثبات والنفي. وقد مُنِحَ البيت بفضل التمازج بين التجنيس والطباق جرسا إيقاعيا ازداد قوّة بحلولهما في موقع القافية.

(1) الديوان 1/ 158.

(2) الديوان 3/ 67 .

(3) يرى ابن رشيق أنَّ التجنيس إذا دخله نفي عُدَّ طباقا، والطباق يصير بالنفي تجنيسا. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 332 .

ــ كما يمكن أن يتفرّع من تجنيس الاشتقاق ما يسمَّى بشبه الاشتقاق، وهو "أن يوجد في كل من اللفظتين جميع ما في الآخر من الحروف أو أكثر، لكن لا يرجعان في المعنى إلى أصل واحد"[1]. كقول بشار[2]:

لولا **الخَلِيفَةُ** أنَّا لا **نُخَالِفُهُ** ** لقَدْ دَلَفْـــــنَا لِأَرْوادٍ بـــــــأرْوادِ

فقد استطاع بشار بواسطة هذا التجنيس أن يخدم المعنى الذي أراده، حيث ذكر لفظة الخليفة ليشعر المتلقي بما له من حق الطاعة وعدم المخالفة، فالمعنى هو الذي قاد بشاراً إلى هذا التجنيس البديع فجاء سلسا لا تكلّف فيه ولا مغالاة، حتى وصل إلى درجة الحسن والإبداع، فالتجنيس "ككل الحلى البديعيّة عماده الطبع المواتي الذي يقذف به سهوا رهوا في حالات الصَّفاء والتسامي واعتدال المزاج"[3]. يقول عبد القاهر: "ولن تَجِدَ أيمَنَ طائرًا، وأحْسَنَ أوَّلاً وآخرًا، وأهدى إلى الإحسان، وأجْلَبَ للاستحسان، من أنْ تُرْسِلَ المعاني على سَجِيَّتَها، وتَدَعَها تَطْلُبُ لأنْفُسِها الألفاظَ، فإنَّها إذا تُركتْ وما تُريد لم تَكْتَسِ إلاَّ ما يَلِيق بها، ولم تَلْبسْ من المَعارِض إلاَّ ما يزينها. فأمَّا أنْ تَضَعَ في نَفسِكَ أنَّهُ لابُدَّ من أنْ تجنّس أو تسجع بلفظين مخصوصين، فهو الذي أنتَ منه بعَرَضِ الاسْتِكْراه، وعلى خَطَرٍ من الخطأ والوقوع في الذَّمّ"[4].

وقد مال بشار في هذا التجنيس إلى فكرة المخادعة، حيث أوهم أنَّه اشتق من لفظة (الخليفة) الفعل المضارع (نخالفه)، في حين أنَّ كلا منهما يعود إلى معنى مختلف.

ومن هذا القبيل أيضا قوله[5]:

إذا **العَاتِقُ** العَسْراءُ **عَنَّقَتِ** الهَوَى ** تَيَسَّرَ منْ أُخْرَى لنا غَيْرَ مُنْكَدِ

(1) ابن معصوم المدني، السيِّد على صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، 1/ 114.

(2) الديوان 2/ 211 .

(3) الجندي، علي، فن الجناس، ص31.

(4) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص14 .

(5) الديوان 148/2. وحقيقة "العسراء" التي تعمل بيدها العسرى أي: بشمالها، واستعاره هنا للملتوية الشّكسة.

فقد تمّ تجنيس شبه الاشتقاقي هنا بين الاسم الذي يطلق على الجارية في أوّل إدراكها (عاتق)، وبين الفعل الماضي (عتَّقتْ)، المشتق من عتَقَ يعتق أي: قدُم وصار عتيقا، حيث لجأ بشار من خلال هذا التجنيس إلى المخادعة ليوهمنا أنّه اشتق من هذا الاسم (العاتق) فعلا ماضيا وهو (عتَّقت)، وليس كذلك لأنَّ كلا من اللفظين لا يرجعان في المعنى إلى أصل واحدٍ.

ولعل جمال هذا التجنيس يعود إلى المفارقة القائمة على التورية التي أحدثها بشار من خلال توظيفه للمعنى الثاني للفظة العاتق،وهو الخمر العتيقة التي لم يفُضَّ خِتامَها أحدٌ[1].

فالمعنى القريب للفظة (العاتق) هو الخمر المعتَّقة، لاقترانها بالفعل (عتّقت)، أما المعنى المراد فهو الجارية التي في أوّل عمرها، لأنه هو الذي يتناسب مع ما يريد أن يقوله بشار في هذا البيت، فقد أراد أن يقول: إذا حبست هذه الجارية العنيدة هواها، ولم تبذله لنا، وجدناه عند أخرى هانئا لا نكد فيه.

كما أوحى تكرار حرف العين المتواصل في الشطر الأول بتأزُّم موقف الشاعر النفسي وحالته الانفعاليّة المعبِّرة عن تبرُّمه من المرأة التي لا تستجيب لغرامه. وهذا بخلاف ما نجده في الشطر الثاني من خلال تكرار حرف الرَّاء في آخر كلِّ كلمة من الشطر الثاني بشكل متقطّع، الأمر الذي خفَّف من إيقاعه بالمقارنة مع إيقاع الشطر الأوَّل، وهو ما يوحي أيضا دلاليًّا بارتياح نفسيّة الشاعر وتيسّر أمره بوجود البديل عن كل عسراء.

ومن هنا يحقق التجنيس ــ إضافة إلى قيمته الإيقاعية القائمة على تجانس الحروف وتماثلها بين اللفظين المختلفين في المعنى ــ قيمة أخرى تكمن في تحقيقه لطرافة الأسلوب ورشاقته، لذلك، فإنَّ التجنيس يعدُّ من أقوى الوسائل الإيقاعيَّة، "لما يجتمع فيه من قِوى التأثير المختلفة، على الوزن من طريق الجرس، وعلى الجرس من طريق تشابه الحروف، وعلى الخط من طريق رسم الكلمات، وعلى العقل من طريق الإبهام والتورية، التي تتبع تشابه الكلمات والحروف"[2].

ــ وقد يتمادى بشار في عنصر المخادعة والإيهام، فيوهم أنّه اشتق من الاسم فعلا لا يرجع معه إلى نفس المادة، كما في قوله[3]:

---

(1) الجوهري، إسماعيل، الصحاح، مادة: عتق .

(2) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 2/ 168، 169 .

(3) الديوان 3/ 145 .

قالتْ **عقيْلُ** بنُ كعْبٍ إذْ **تعلَّقها** ** قلبي فأضْحَى بِهِ من حُبِّها أثَرُ

فقد حصل التجناس في هذا البيت ما بين اسم العلم (عقيل) المشتق من مادة (عقل) والفعل الماضي (تعلَّق) المشتق من مادة (علق). وقد جاء هذا التجنيس المخادع عفويا لا تكلّف فيه لأنَّ الواقع يؤيّده وكذلك المعنى والسياق، لذلك أدَّى إلى إحداث جرس نغميٍّ زاد من قوّته وتماسكه تكرار صوتي القاف والعين في محيط لفظي المجانسة، يقول الخليل: " ولكنّ العين والقاف لا تدخلان في بناء إلا حسّنتاه، لأنَّهما أطلق الحروف وأضخمها جرسا"[1]. ومن ثمّ، فإنَّ الذي دفعه إلى هذا التجنيس المخادع هو ما يشتمل عليه من قيمة إيقاعية، وتوقع للدّة والمفاجأة بعد رجوع الذهن وفهم السياق.

وقد يزيد بشار في عمليّة الاشتقاق، فيشتق من الاسم أكثر من فعل، كما في قوله[2]:

رَوْحٌ يَرُوحُ مع النَّدَى ** **وَيَرَاحُ** للبَطَلِ المُنَاجِدْ

حيث "يستغل الشاعر اسم ممدوحه (روح) ليشتقَّ منه فعلين يؤدّيان إلى دلالة مكتملة، تستجمع شَرطَي الشخصيّة العربيّة الصّميمة. وهما: الجود الذي يفيده الفعل (يروح)، والشّجاعة التي يدلّ عليها الفعل (يَراح). وهما شرطان يؤجِّجان، بلا شكّ، المقصد المدحي لأنَّهما يوهمان بدخول الفعلين في ماهيّة الاسم"[3]. فقد أراد بشار أن يُلبس ممدوحه صفتي الجود والشجاعة بحيث يصبحان جزءا منه لا ينفصلان عنه، فهما مشتقان منه كما اشتُقَّ هذان الفعلان من اسمه. بحيث تتحوّل العمليّة الاشتقاقيّة إضافة إلى قيمتها الإيقاعيَّة إلى قوَّة إقناعيَّة عمادها الصورة .

ــ ومن خلال الأمثلة السابقة لكل أنواع التجنيس المستعملة في شعر بشار يتضح أنَّ جلَّها أخذ شكل المجاورة، وهو الذي يلي فيه أحد اللفظين المتجانسين الآخر بشكل متصل أو شبه متصل، وهو ما أشار إليه البلاغيون سابقا، يقول القزويني أثناء تعرّضه لجناس القلب:" وإذا ولي أحد المتجانسين الآخر سُمِّي مزدوجا ومكررا ومرددا"[4].

---

(1) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، 1/ 53 .

(2) الديوان 2/ 176. ومعنى "يروح مع النّدى" كناية عن ملازمة الجود، و"يراح" مأخوذ من صفة الريح لأنّهم يقولون: راحت الريح تراح، أي هبّت. والمعنى أنّه يخفّ للقاء الأبطال. يقال: يَراح راحة؛ إذا أخذته له خِفَّة وأريحيَّة. الصحاح، مادة: روح.

(3) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، ص140 .

(4) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، ص322 .

وهذا النوع من التجنيس المزدوج يعدّ ظاهرة في شعر بشار، فقد أتى به في مواقع مختلفة من البيت في مطلعه ومقطعه وحشوه. وكان بشار يعمد إلى مثل هذا التجنيس حرصا منه على تقوية الجرس الإيقاعي من جهة، ومن جهة أخرى يحاول أن يوظّف هذا التلاحم دلاليا في التعبير بإلحاح عن ما يكنّه في نفسه تجاه أمر ما.

وعلى الرغم من هذه الكثرة لنماذج التجنيس المتجاورة في شعر بشار؛ إلاَّ أنَّ المساحة في هذا الشعر قد تتسع أيضا بين اللفظين المتجانسين، كأن يأتي أحدهما في بداية الشطر والآخر في نهايته، أو يتعدى تموقعهما حدود الشطر الواحد إلى الشطرين.

ــ فمثال الأوّل، وهو وقوع الطرفين بشكل متباعد في شطر واحد، قول بشار[1]:

يا (**عَبْدَ**) أُقسِمُ بالذي أنا **عَبْـــــــدُهُ** ** ولـــــــهُ المَقامُ وما حَـــوَتْ عَرَفـــــــــاتُ

لا أصْطَفِـــي أبـــــدًا سِواكِ خَلِيلَـــةً ** **فثِـــقِـــــــــــي** بذالِكَ والكِـــــرامُ **ثِقـــــــاتُ**

حيث يجمع بشار في هذين البيتين ما بين التجنيس التام في البيت الأول والتجنيس المشتق في البيت الثاني، بأنْ أوقع التجنيس في البيت الأول بين اسم محبوبته (عَبْد) المرخم وبين المصدر الدال على صفة العبودية (عَبْدُه). وقد أوحى من خلال هذا التجنيس بتساويه مع (عبدة) في صفة العبودية، وفي ذلك إشارة إلى التقارب الذي يجمعهما وشدة التناسب بينهما. إضافة إلى تلذذه بذكر اسم محبوبته مرّة ثانية من خلال تكراره بدلالة أخرى.

وفي البيت الثاني يأتي التجنيس الاشتقاقي بين اللفظين (فثِقِي/ ثقات)، وكلاهما مشتق من: وثق يثق. وقد أخذ هذا التجنيس نفس تموقع تجنيس البيت الأوَّل فجاء اللفظ الأول في بداية الشطر واللفظ الثاني في نهايته، مما أدَّى إلى تكاثف القيمة الإيقاعية داخل الشطرين بحلول التوازن بين طرفيهما، إضافة إلى تحقق هذا التوازن الإيقاعي بين البيتين من خلال وقوع التجنيس في مطلع صدر البيت الأول ومقطعه وفي مطلع عجز البيت الثاني ومقطعه. ووقوع ألفاظ التجنيس في مواقع بعينها من بنية الوزن "الذي يُعتبر فضاء موقعيًّا للموازنات"[2] يزيد من انسجامها وقوّة إيقاعها.

(1) الديوان 2/ 28 .

(2) العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتيّة في الشعر)، ص11 .

ــ ومثال الثاني، وهو وقوع طرفي التجنيس في شطرين مختلفين، قوله مادحا[1]:

وقِيانُهُ الـ/غُرُّ النَّواصِفُ أهْلُها ** **وقِيامُ** غا/شِيـــــهِ علـــــى أبْوابِـــــهِ

من **راغِبٍ**/ يَعِدُ العِيالَ نوالـــــهُ ** بعدَ الرَّجُـو/ع **وراهِبٍ**/ لِعِقابِـــــهِ

حيث يتضح أنَّ كل لفظ من الألفاظ المتجانسة قد وقع في شطر مستقل، وكأنّ بشاراً أراد من وراء ذلك ربط إيقاع البيت بعضه ببعض من خلال إعادة نفس النغم الحاصل في الشطر الأوّل مرّة أخرى في الشطر الثاني، وقد حقق بشار من وراء ذلك قيمة إيقاعيّة، وجانبا دلاليا يتمثّل في تذكير المتلقي بصفات الممدوح ومواهبه.

والذي ساعده على تحصيل ذلك هذا التوافق العروضي بين الوحدة الإيقاعيّة لبحر الكامل (متفاعلن) وبين لفظي التجنيس في كلٍّ من البيتين، وبذلك تكون "غاية الكلمة الأولى التوقيع الصوتي، بينما تكون غاية الثانية التنغيم والترميز إلى موقعيهما، ومكانتهما في السياق التعبيري الرامي إلى خلق إثارات لتنبيه الذهن قصد ملاحقة المعطى النغمي"[2].

وهذا التباعد بين طرفي التجنيس في البيتين يأتي منسجما مع حرف المد (الألف) المنتشر في أغلب أجزاء البيتين. وبذلك يتعاضد التجنيس مع هذه المدود المنتشرة إضافة إلى القافية المردفة من أجل القيام بوظيفة دلاليّة قصد إليها الشاعر وهي التأكيد على فخامة هذا الممدوح وسماحته ومكانته المرموقة بين الملوك. كما أنَّ هذا التناسب الحاصل بين طرفي التجنيس وباقي الأصوات في البيتين ينمّ على اهتمام واسع من قبل بشار بالجانب الإيقاعي من خلال هذه العلاقة بين نواة التجنيس وغيرها من الأصوات الخارجة عنها. ومن ثمّ، تحقق هذه العلاقة للبيتين "ترجيعا صوتيا يفضي إلى وضوح سمْعيٍّ موسيقي تنفعل له النّفس، وتلتذ الألسنة بترداده، حتَّى إنَّه ليشعرنا بنوع من الانفجار الصوتي للجناس"[3].

وإذا كانت العلاقة بين طرفي التجنيس في البيت الأوَّل (وقيانه/وقيام) قائمة على فكرة المخادعة الموهمة بتكرر نفس اللفظة؛ فإنَّ العلاقة بينهما في البيت الثاني (راغب/راهب)؛ قائمة

(1) الديوان 1/ 311 .

(2) كنوان، عبد الرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربي، 270 .

(3) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، ، 129.

على شدّة التباين مع شدّة التماثل. وبقدر هذا التباين وهذا التشابه يتعمّق المعنى وتتأكّد الدلالة، حيث كان بإمكان بشار الإتيان بكلمة أخرى بدل (راهب) مثل كلمة (كاره) التي تتناسب مع الوزن والسياق، لكنه أتى بـــ(راهب) تأكيدا للمعنى وتحقيقا للإيقاع من خلال تعميق التباين والتشابه. وبهذا يصبح الحافز الإيقاعي مؤثرا في اختيار الكلمات وتركيبها، وفي المعنى العام للشعر[1].

تجنيس القوافي:

كثيرا ما كان بشار يأتي بصور من التجنيس على مستوى القوافي بشكل عمودي كما أتى بها أفقيا على مستوى البيت حرصا منه على تحصيل الكثافة الإيقاعيّة بين أبيات القصيدة، فكان يجانس ما بين قافيتين متتاليتين أو أكثر تجنيسا ناقصا، كما يظهر من خلال هذه الأمثلة:

يقول بشار واصفا رحيل بني سلول قوم محبوبته (نعمى)[2]:

كأنَّ حُمُولَـــــــهُمْ لقَحـــــــاتُ وادٍ ** من الجَبَّـــــــار طابَ بها **الثِّمارُ**

فبِتُّ مُوَكَّـــــــلاً بهِـــــمُ وباتُـــــوا ** على جَدَّاءَ سَيْرُهُـــــــــــمُ **السِّمارُ**

ويقول أيضا واصفا حبّه[3]:

لَمَّـــــا تَبَيَّـــــنَ أنَّنِـــــي كَلِـــــفٌ ** بحـــدِيثِـــــهِ وبِقُرْبِـــــــــــــــهِ **صَفَـــــحَا**

شَهِـــدَ اللسانُ بِما أُجِنُّ لـــــــهُ ** والدَّمْـــــعُ يَشْهَـــــــدُ كُلَّمـــــا **سَفَحَا**

فقد تم التجنيس في المثال الأوّل بين لفظة (الثمار) ولفظة (السِّمار)، وفي المثال الثاني تم التجنيس بين اللفظتين (صفحا) و(سفحا). وكانت العلامة المائزة بين طرفي التجنيس هي تباين الحرف الأوّل (الثاء/السين) في المثال الأول، و(الصاد/السين) في المثال الثاني.

وقد استطاع بشار أن يكثّف الإيقاع في هذين المثالين من خلال التجنيس الصوتي بين القوافي، وكذلك التساوي في الاسميّة والفعليّة، ومن خلال هذا التناسب وهذا الانسجام ما بين

(1) ويليك، رينيه، وارين أوستن، نظريّة الأدب ص176 .

(2) الديوان 3/ 225. والحمول: جمع الحمل، الهودج، أو البعير عليه الهودج. "اللقحات": جمع لقحة، وهي النخلة المثمرة. والـــ"واد": المكان المنخفض. و"الجبار": النخل الطويل الفتي. والـــ"جداء": الفلاة أو المفازة اليابسة. وقوله"سيرهم السمار": يريد أنّهم يسيرون الليل ويتسامرون.

(3) الديوان 2/ 73 . المراد من قوله: "صفحا" أي: ترك الزيارة. وقوله" أجنّ": أكتم وأخبّئ.

حروف القافية وما سبقها من أصوات، حيث يتّضح في المثال الأوّل اعتماد البيت على حروف المد (الألف) في أغلب كلماته، وهذا ينسجم مع وجود الردف في قافيتيه، الأمر الذي يجعل من البيتين كتلة إيقاعيّة متناغمة ومرتفعة تتصاعد تدريجيّا بداية من مطلع البيت حتى نهايته. وهذا الإيقاع المتنامي يوحي بمدى حزن بشار على رحيل هؤلاء القوم ومدى تلهّفه لملاحقتهم وتتبع أخبارهم. وكذلك في المثال الثاني حيث نرى تناسبا ما بين القافية الخالية من المدود وبين باقي أجزاء البيت مما ينتج عنه إيقاعا منسجما يميل إلى الكبت والخفوت، مما يوحي بالتوتر العاطفي الذي يعاني منه بشار. وهذا بخلاف إيقاع المثال الأوّل الذي يميل إلى التفشّي والعلو تماهيا مع انفعال الشاعر المتصاعد.

وقد حاول بشار من خلال اختيار الأصوات المتقاربة في المخرج واعتمادها في هذه القوافي المتجانسة؛ التشويش على أذن السامع، وإيهامه بأنَّ التجنيس الحاصل بين اللفظتين هو من التجنيس التام، وفي هذا ما يشير إلى عبقريّتة الفذّة في إجراء التجنيس. يقول صلاح فضل: "إنَّ ما يميز العبقرية عن كل ما هو مجرّد موهبة بسيطة أو مهارة عاديّة أنَّ وحدها هي القادرة على إلغاء التناقضات التي لا يستطيع سوى العبقري أن يلغيها"[1]. ومن ثمّ، يخلق هذا التشابه بين الأصوات نوعا من التعمية لدى السامع، فيعتقد أن الشاعر أعاد ذات الكلمة.

وقد يعتمد تجنيس القوافي على التباين النسقي بين الطرفين، كقول بشار[2]:

قدْ لعِبَ الدَّهْـرُ علـــى هامَتِـــي ** وذُقْـــــــتُ مُـــــرًّا بعـــدَ حَلْـــــوَاءِ

إنْ كُنْتِ حَرْبًا لهُـــمُ فانْظُـــري ** شَطْـــــري بعَيْـــنٍ غَيْـــر حَـــوْلاءِ

فقد وقع التجنيس بين القافية الأولى (حلواء) والثانية (حولاء) مع وجود التباين بين حروفهما الوسطى (اللام والواو)، وهذا التباين النسقي بين القافيتين يهب التجنيس رونقا وجمالا من جهة التبادل الموقعي للحروف والحركات وإثبات المعاني المتغايرة بواسطة التلاعب بالألفاظ المتماثلة. وعلى الرغم من التباين الحرفي بين القافيتين؛ فإنَّهما متفقتان في الوزن العروضي

(1) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص180 .

(2) الديوان 1/ 154. والمراد بالهامة: الرأس. وبالحرب: العدو. والشطر: الجهة. وبقوله "بعين غير حولاء": أي: انظري إليَّ عن قصد لا عن حول.

(حلواء/ حولاء = لن مفعو) وفي الوزن الصرفي أيضا (فعلاء)، مما يضاعف من قيمتهما الإيقاعيّة بين أبيات القصيدة.

وإذا بحثنا عن العلاقة المعنويّة التي تربط ما بين القافيتين المتجانستين في هذا المثال، نجدها تتمثّل في قسوة الزمان وتعاقب الحرمان على بشار، فهو في البيت الأول يذكر عبث الدّهر به، وانقلاب الأحوال عليه وتغيّرها. أما في البيت الثاني فيوجه الخطاب لمحبوبته متمنّيا أن تخصّه بنظرة حبٍّ ومودّة، وألاّ تكون عونا للدهر عليه بصدّها هي أيضا وجفائها.

وقد يعتمد تجنيس القوافي على التباين العددي، كقول بشار مفتخرا بنفسه[1]:

يُرْجَى مع المُزْنِ معْرُوفِي لِطالِبِــهِ ** ويُتَّقَى الموتُ من حَيَّاتِــيَ **السُّودِ**

لا تُنْكِرِي غِلَّ حُسَّـــــــادٍ غَممتُهُـــــــمُ ** لا يَبْتَنِـــــــي المَجْدَ إلاّ كُلُّ **محْسُودِ**

وقوله أيضا في مديح عقبة بن سلم[2]:

إنَّ تِلكَ الخِلالَ عنــد ابنِ سَلْـــمٍ ** ومَزِيـــــدًا من مِثْلِها في **الغْنَـــاءِ**

كخراجِ السَّماءِ سَيْـــبُ يَدَيْـــــهِ ** لِقريـــــــبٍ ونـــــازحِ الدَّارِ **نَـــــاءِ**

فهذا النوع من تجنيس القوافي قائم على الاختلاف العددي بين الحروف في القافيتين، حيث يتّضح في المثال الأوّل تفوّق القافية الثانية (محسود) بحرفين على القافية الأولى (سود). وهذا التفوق للقافية الثانية يمنح التجنيس عنصر المخادعة والإيهام، حيث يُعتقد أنَّ القافية الثانية جاءت تكرارا للقافية الأولى وتأكيدا لها، خاصّة بعد سكون (الحاء) ووقوف تفعيلة البسيط (مستفعلن) عليه (لا كلُّ مَحْـ/سودِ).

وفي المثال الثاني تتفوق القافية الأولى (غناء) بحرف على الثانية (ناء). وهذا التفوق يجعل القافية الثانية كأنَّها صدى صوتي للقافية الأولى حيث تتكرر نهاية القافية الأولى (غـ(ناء) مرّة ثانية في القافية التي تليها (ناء)، والذي يدعم هذا الصّدى إيقاعيا هو وجود المد المشابه في كلمة (نازح) مما تسبب في تكرر النونات الممدودة المشابهة لنهاية القافية الأولى. ولا شك في

(1) الديوان 3/ 142. أراد بالحيّات السود: شعره في الهجاء. والمراد بالغل: العداوة والحقد الكامن.

(2) الديوان 1/ 135. والمراد بـ"الغناء": النفع وكفاية المهمَّات. والخلال التي يتّصف بها الممدوح، ذكرها في البيت السابق، وهو:

أيُّها السَّائِلي عن الحزْمِ والنَّجْـ ** دة والبأس والنّدى والوفاء

أنَّ هذا الأمر أدَّى إلى تكثيف الإيقاع في نهاية البيتين. كما أوحى دلاليا برغبة الشاعر الشديدة في إيصال صوته لكل الناس كي يسمعوا ويعوا ما سيقوله لهم من صفات جليلة يتمتع بها ممدوحه.

وقد يتحقق تجنيس القوافي عند بشار في أكثر من قافيتين، كقوله في (عبيدة)[1]:

يُذَكِّرُنِي الرَّيحـــــانُ رائِحَـــةَ التـــي ** إذا لـــم تَطَيَّـــبْ وافقَ المِسْـــكَ ريحُها

عُبَيْدَةُ هَـــمُّ النَّفْسِ إنْ يَـــدْنُ حُبُّـــها ** وإنْ تَنْـــأ عنها فارَقَ النَّفْـــسَ رُوحُها

فلا هِيَ من شَوْقٍ إليْـــها تُرِيحُنِـــي ** ولا أنا مـــن طُـــــولِ الرَّجَـــاءِ أُرِيحُها

فقد جانس بشار في الأبيات السابقة بين ثلاث قواف لكل واحدة منهن دلالة مختلفة، لكنها جميعا تجتمع في تكرار أغلب الحروف والحركات. وإذا نظرنا في هذه القوافي المتجانسة نجد أنَّ بشارا أقامها وفق صور التجنيس الناقص، فما بين القافية الأولى والثانية (ريحُها/ رُوحُها) يتضح التباين النوعي في بعض الحركات والحروف، وما بين الأولى والثالثة (ريحُها/ أُريحُها) يتّضح التباين العددي، وما بين الثانية والثالثة (رُوحُها/ أُريحُها) يتضح اجتماع التباين العددي والنوعي.

ومن ثم، فإنَّ الشاعر يعمد من وراء هذا التجنيس القفوي إلى خلق كثافة إيقاعيّة عموديّة بعد أن حقق هذه الكثافة أفقيا على مستوى البيت، حيث نجد الترابط الإيقاعي جليا ما بين البداية والنهاية في كل من البيت الأوّل (رائحة/ريحها)، والبيت الثالث (تريحني/أريحها). وكان بإمكان بشار في البيت الثاني أن يأتي بكلمة (روح) بدلا من كلمة (همٌّ) فهي تتناسب معها وزنا ودلالة، ولو أتى بها لاستطاع أن يحدث علاقة إيقاعية تصديرية بين أول البيت وآخره (روح/روحها) ولأحدث أيضا التوازن النغمي بين الأبيات الثلاثة.

وقد تمكَّن بشار بفضل التراكم الإيقاعي على المستوى الأفقي والعمودي؛ أن يُحكِم الصور الدلاليَّة التي تصوِّر علاقته الانفعالية بـــ(عبيدة)، ويحصرها داخل وحدة عضوية موسيقية.

(1) الديوان 2/ 106. كنَّى في البيت الثاني بدنوِّ الحبِّ عن دنوِّها، وأراد بقوله:"إن تنأ عنها" أي تنأ هي عن نفسي.

وربّما تحقق تجنيس القوافي عند بشار بين أربع قواف متتالية، كما في قوله[1]:

قـــدْ تَبَرَّضتْـــــها فغيـــــرُ جَـــــوادٍ ** بهَـــــوانٍ يـــــأوِي بـــــهِ
مَجْهُـــــودُ

ليْتَ شِعـــــري أكُلُّـــــهُنَّ بَخِيـــــلٌ ** مِثْـــــلَ ما قدْ يَكُـــــونُ أمْ هُنَّ
جُودُ

بـــــلْ يَنَـــالُ الهَوَى رِجالٌ ولكـــنْ ** نـــــامَ جَـــدِّي ولا تَنـــــامُ
الجُـــــدُودُ

رُبَّما قـــدْ دَعَوْتُ باللَّهْـــوِ خَـــوْدًا ** ودَعَتْـــــنِي أنْفاسُـــــــــها
والجُلُـــــودُ

فالناظر في هذه القوافي المتجانسة التي التزم فيها بشار بما يسمى بلزوم ما لا يلزم، وهو تعمّد تكرار الجيم في كلّ منها، يجدها قد أخذت شكلا إيقاعيًّا عموديًّا متنوّعا متتاليا بحيث ابتعد الشاعر في هذه المجانسة عن التماثل الكلّي بين القوافي تحقيقا لمتعة التنوّع تارة والمخادعة تارة أخرى، وتجنّبا لما يسمّيه العروضيون بعيب (الإيطاء)[2]، وبذلك يتحقق للشاعر ــ على رأي بعض الباحثين ــ ثلاث فوائد،هي: "الهروب من الوقوع في عيب الإيطاء، وتوقيع تشاكلات صوتيّة عموديّة واضحة، والانجذاب لقانون القافية في تساوق مع الجو العام للقصيدة"[3].

ــ تشظّي نواة التجنيس وتعددها:

لا يكتفي بشار بتحقيق التجنيس بين طرفين فقط على مستوى البيت، بل يتعداه إلى أكثر من ذلك، كما أنه أحيانا لا يكتفي بنواة واحدة في عمليّة التجنيس فيأتي بنواتين أو أكثر.

فمن أمثلة النوع الأوّل وهو تشظّي نواة التجنيس في أكثر من كلمتين قوله[4]:

(1) الديوان 3/ 25. قوله "تبرّضتها": أي طلبت بُراضها، وهو القليل من الماء. والجواد: السخي، للذكر والأنثى. وقوله "فغير جواد": أي هي غير جواد حتى بالهوان الذي يروح به المجهود، أي المتعب. ومعنى "جدّي": حظّي. ومعنى "خَوْد": المرأة الناعمة.

(2) المراد بـــ(الإيطاء) في مفهوم العروضيين: أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 169/1.

(3) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، ص127 .

(4) الديوان 1/ 220 .

يا (**طَيْبَ**) سَيَّانَ عندي أنتِ و**الطِّيبُ** ** كلاكُـــــما **طيِّبُ** الأنفـــــاس محْبُـــــوبُ

فقد تم التجنيس في هذا البيت بين ثلاثة ألفاظ (طَيْب/ الطِّيب/ طيِّب) جناسا غير تام يعتمد على التباين في هيئات الحروف فقط، وهو ما يسمى عند البلاغيين بالجناس المحرَّف[1].

وقد تكوَّن التجنيس في هذا البيت من نواة واحدة تشظّت إلى ثلاثة أطراف يجمعها جذر لغوي واحد هو (طَيَبَ)، وقد أحسن بشار الجمع بين تفرّعات هذا الجذر، حيث جانس بينها تجنيسا عفويا لا تكلّف فيه ولا تعمّد، ذلك لأنَّ المعنى في حاجة إلى هذا التجنيس الثلاثي، فلكي يكتمل التجانس بين (طَيْب) و(الطِّيب) كان لابد من كلمة أخرى تجانسهما لتتضح مكانة كلّ منهما في نفسه، بحيث لو أتى بكلمة أخرى مكان كلمة (طيِّب) لذهب كثير من الرونق والبهاء. لذلك فقد تآزرت هذه الألفاظ الثلاثة في إحداث الإيقاع وخدمة المعنى الذي أراده الشاعر، ومن ثم، فإنَّك "لا تجد تجنيسا حسنا إلا وجدت المعنى يناصر اللفظ في هذا الحسن ويساوقه، وأنَّهما توافيا على أذنك وعقلك في وقت معا، وأنَّ المزيَّة لهما جميعا، وأنَّهما متآخيان مترابطان"[2].

ومن أمثلة النوع الثاني وهو تعدد نواة التجنيس في البيت الواحد[3]، بحيث يأتي البيت مشتملا على نوعين أو أكثر من الكلمات المتجانسة التي يتم بها التوازن بين مصراعي البيت فيحقق بذلك كثافة إيقاعيّة تسري في جميع أجزائه، قول بشار:[4]

إنَّ **الغَوانِيَ لا يُغْنِينَ** مَسألـــــــة ** ولا ترى مثل ما **يَسْلُبْننا سَلَبَا**

أراد بشار من خلال تنوع نواة التجنيس في هذا البيت؛ أن يحقق قيمة إيقاعية تكمن في هذا التناغم والانسجام بين شطري البيت بوجود التجنيس في كليهما، حيث يشتمل البيت الأول على تجنيس المشابهة الاشتقاقية بين (الغواني/يغنين)، ويشتمل البيت الثاني على التجنيس الاشتقاقي بين (يسلبننا/ سلبا). ومن خلال تموقع النواتين في مطلع البيت ومقطعه تزداد كثافة الإيقاع ويتعمّق الترابط بين الشطرين مما ينتج عن ذلك وحدة عضويّة متماسكة تهدف إلى تأكيد

(1) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، ص320 .

(2) الجندي، علي، فن الجناس، ص53.

(3) عاب الدكتور طه حسين وقوع تجنيسين في بيت واحد، وذلك حين تعرّض لبيت أحمد شوقي القائل:

ما كان نهر سقاريًّا سوى سقر ** طغت فأغرقت الإغريق في اللهب

فقال: لو أنّه وضع (اليونان) موضع (الإغريق) لاجتنب هذا الجناس الثاني، ولاحتفظ لبيته بشيء من الجمال الشعري، فالصّورة لا بأس بها، ولكن جناسين خليقان أن يُفسدا أجمل الصور وأروعها. ينظر: حافظ وشوقي، دار مكتبة الفكر ، ص46.

(4) الديوان 1/ 370 .

المعنى الذي أراده الشاعر وهو التأكيد على مسألة مفادها أنَّ من شأن الرجال أنْ تكون الشجاعة فيهم مشفوعة بالسّخاء فهم يسلبون الكماة ويعطون العفاة. أمَّا الغواني فهنَّ لا يُغنِين مسألة ويسلبن مَنْ شبَكَهُ حبّهنَّ واعتقله. ومن ثمَّ، يستفيد بشار من هذه القوّة الإيقاعيَّة المتمثلة في التجنيس في إبداع الدلالة، وبذلك تصبح بنية التجنيس "ليست ذات قيمة إيقاعيّة فحسب، وإنَّما بنية تعمل على المستوى الدلالي وتدفعه إلى النّضج والاكتمال"[1].

وقد يشتمل البيت الواحد عند بشار على أكثر من نواتي تجنيس كما في قوله[2]:

إنَّنِي **واهِبٌ** لِوَجْهِكِ **نَفْسِي** ** **فاقبَلِي** ما **وَهَبْتُ نفْساً وقلْبًا**

فقد تحقق التجنيس في البيت السابق بين ستّة ألفاظ بما يشبه أسلوب اللف والنشر[3]، حيث ابتدأ بشار بذكر الطرف الأوّل من كلِّ نواة (واهب/نفسي/فاقبلي)، ثم ذكر طرفها الثاني (وهبت/نفسا/وقلبا) على جهة الترتيب والتنسيق، مما أدَّى إلى تكثيف التماثل الصوتي في البيت. وإلى تقوية الدلالة وتأكيدها، فـ"ليس العدد ذا قيمة في حدِّ ذاته، ولكنّ قيمته يبرزها تكاثف الأصوات وحشدها في حيّز البيت، بحيث يكون السامع منجذبا إلى أصدائها متأثرا بإيقاعاتها"[4].

ولعل الجمال الإيقاعي للتجنيس لا يظهر جليًّا وتتضح دلالته إلا إذا أتي به الشاعر بألوانه المختلفة في عدّة أبيات، كما في قول بشار[5]:

دَعْنِي أمُتْ بالهَوَى لا **يَلْحَنِـــــي لاح** ** ليس المَشُوقُ إلى الأحْبابِ **كالصَّاحِي**

لو كُنتَ **تَطْرَبُ** لم تُنْكِرْ بُكَـــــا **طربٍ** ** صـــــبٍّ علـــــى نفسِـــهِ بالشِّعْـــــر **نوَّاح**

خَفِّضْ جَشَاكَ علـــــى نأي **الدُّنُوِّ** بـــها ** آلَيْـــــتُ **أدْنِـــي** نصيـــحًا ما **وحـــى واح**

---

(1) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص332 .

(2) الديوان 1/ 393 .

(3) مفهوم اللف والنشر عند البلاغيين، هو: ذكر متعدد على جهة التفصيل أو الإجمال، ثم ذكر ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بأنَّ السامع يردّه إليه. الخطيب القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، ص300 .

(4) ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعيّة في شعر البحتري، ص211 .

(5) الديوان 2/ 98. ومعنى "لحا": لام وزجر. وقوله "لا يلحني لاح": تعميم في النهي، أي لا تلحني أنت ولا غيرك. والمراد بالـــ"جشا": تعب النفس واضطرابها. ومعنى قوله "آليت أدني": أي حلفت لا أدني.

قدْ **هَرَّ** قبلـــكَ كلبٌ دون حُجْـــــرَتِــها ** فهـــلْ فزعْـــتَ لِكلْـــــــــبٍ
مَـــــــرَّ نبَّـــــــاح

فقد ورد التجنيس في أربعة أبيات متتالية بصور مختلفة في مواقع متنوّعة، فطلّ علينا في البيت الأوّل التجنيس المتشظّي الواقع بين ثلاثة أطراف (يلحني/لاح/صاحي)، حيث تحقق أوّلا التجنيس الاشتقاقي القائم على التباين بين صيغتي المضارع واسم الفاعل (يلحني/لاح)، ثم تحقق التجنيس الناقص القائم على التباين بين بعض الحروف في اللفظين (لاح/صاحي). وبفضل هذا التجنيس المتلاحق المحقّق لظاهرة التصريع استحقّ أن يكون هذا البيت ــ كما قال محقق الديوان ــ من المطالع البديعة في الحسن[1].

وفي البيت الثاني تحقق التجنيس الاشتقاقي بين اللفظين (تطرب/طرب).

وفي البيت الثالث تتعدد نواة التجنيس فتتحقق أوّلا بين اللفظين (الدّنوِّ/أدنِي) وهما ينحدران من الجذر اللغوي (دنا)، ثم ثانيا بين اللفظين (وحى واح) وهما ينحدران من جذر لغوي آخر هو (وحى). وكلا النواتين يقومان على التجنيس الاشتقاقي القائم على التباين الصيغي.

أما البيت الرابع فقد حلَّ فيه التجنيس الناقص بين الفعلين (هرَّ/مرَّ) بشكل متوازن بحيث وقع كل واحد منهما في شطر.

كذلك تحقق في قوافي هذه الأبيات أيضا التجانس العمودي القائم على التباين العددي بين قافيتي البيتين الثاني والثالث (نوَّاح/واح).

وقد أجاد بشار الجمع بين هذه التجنيسات ليبدع منها قيمة إيقاعيّة شملت جميع أجزاء الأبيات، كما أحسن توظيفها في إظهار القيمة الدلاليّة التي أراد الشاعر أن يثبتها ويؤكّدها في كل بيت من أبياته الأربعة، وهي أنَّ المُحبّ المشوق لا يمكن أن يتساوى مع الخالي من الحب والشوق، لذلك لا يحقّ لهذا الخالي أن يلومه على حُبٍّ لم يكتو بمرارته ولم يكتس بحلاوته.

(1) ينظر : هامش الديوان 2/ 98.

ومن ثمَّ، فإنَّ التجنيس الجيِّد "يثير إعجابنا من نواح عدّة: ناحية التماثل في الصورة، وناحية الجرس الموسيقي، وناحية التآلف والتخالف بين ركنيه لفظا ومعنى، وناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي"[1].

وأخيرا، يمكن حصر جمال التجنيس ــ كما يرى بعض الباحثين ــ في تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها، فالنفوس تميل بالفطرة إلى التوافق والانسجام والائتلاف، وهي أشياء مركوز حبّها في الغرائز لخلعها على النفوس راحة وبشاشة. وفي التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا. وفي التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنِّس لاختلاب الأذهان واختداع الأفكار، فبينما هو يريك أنَّه سيعرض عليك معنى مكررا، إذا هو يروغ منك فيجلو عليك معنى مستحدثا يغاير ما سبقه وإن حكاه في نفس الصورة[2].

(1) الجندي، علي، فن الجناس، ص30 .

(2) المرجع نفسه، ص29.

إيقاعات أخرى في شعر بشار:

إيقاع التوازي[1]:

عرّف ـ يوري لوتمان ـ التوازي بأنَّه "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر ـ بدوره ـ يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنَّها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثمّ، فإنّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنّهما ـ في نهاية الأمر ـ طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أوَّلهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما"[2].

وقد عرَّفه بعض النقاد العرب حديثا بأنه "موازنة صوتيَّة متناسبة ومنظَّمة بين كلمتين أو أكثر في جسم نص شعري واحد"[3]. أو هو"عبارة عن جمل متماثلة وسطور متقابلة الكلمات والعبارات والمعاني، فهو نوع ما من أنواع الترابط بين الألفاظ، سواء كان هذا الترابط بالتضاد أو بخلافه[4]".

وبهذا يتّضح أن التوازي يتم من خلال علاقة بين طرفين أو أكثر، وهذه العلاقة إما أن تكون قائمة على التشابه أو التضاد. لذلك يبدو التوازي كأنَّه "سمة إيقاعيّة قلّما يخلو أيُّ شعرٍ منها"[5]. ومن ثمَّ، يمكن أن نطلق على بنية الشعر اسم: "بنية التوازي المستمر"[6].

---

(1) جعله عز الدين إسماعيل أحد القوانين التي يتضمنها التوازن الصوتي (الترصيع)، إضافة إلى قانون التساوي، فالأجزاء كما يقول قد تتساوى وتتوازن ولكنها لا تتوازى، بحيث يكون كل جزء في الوحدة بإزاء ما يساويه ويوازنه، ومن ثم، لا يمكن حدوث توازن عام. ولتوفير هذا التوازن العام لابد من النّظام الذي يجعل كل جزء من أجزاء الوحدة بإزاء الجزء المساوي له، المتوازن معه. إسماعيل، عز الدين، الأسس الجماليّة في النّقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط3 1974، ص229 .

(2) لوتمان ، يوري، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتُّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ــ مصر، ص129 .

(3) الرباعي، عبد القادر، عرار الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، ط1 2002، ص239 .

(4) الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة، ط1 1999، ص 8 .

(5) الرواشدة، سامح، مغاني النّص، ص137.

(6) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية ، ص105 .

ولأهميّة التوازي توسَّع النقاد في تحديد مستوياته، حيث أورد ياكبسون منها وجوها مختلفة، مثل: مستوى البُنى التركيبيَّة، ومستوى الترادفات المعجميَّة، ومستوى الأصوات[1].

وفي هذا السياق، يتم معالجة ظاهرة التوازي في منجز بشار الشعري وفق مستويين، الأول: التوازي الأفقي، ويتمثَّل في التام وهو الواقع بين شطري البيت بشكل تناظري. وفي الجزئي وهو الذي لا يصل إلى حد التوازي بين الشطرين. الثاني: التوازي العمودي، وهو الذي يحدث من خلال بيتين متتالين فأكثر، بشكل تام أو بشكل جزئي.

ـ التوازي الأفقي (التام):

وهو ما يتحقق على مستوى البيت الواحد من خلال التعادل الصيغي والصياغي بين شطريه، كأن يتم بين الجملتين الاسميّتين، كقول بشار متحدّثا عن نفسه[2]:

والبُخلُ في اللّقيـــــــان قاتِلُـــــهُ ** والشَّوْقُ في الهِجْران كارِبُهُ

حيث يخاطب بشار في هذا البيت محبوبته (عبيدة) واصفا حالته البائسة بسبب قسوتها وعدم تواصلها معه، فيقول: بخلك في اللقاء يقتله، وشوقه إليك في الهجران يكربه. فكلا الحالتين تتعب الشاعر وترهقه، لذلك جاء الشطر الثاني مؤكدا لمعنى الشطر الأول ومرادفا له. ومن ثم، حصل التوافق اللفظي أيضا بين أجزاء كل منهما، فتحقق بذلك نوعان من التكرار أسهما "في تقوية إيقاع الفكرة"[3] في ذهن المتلقي.

وقد حصل بين شطري هذا البيت تعادلا متوازيا في جميع الصيغ مما أحدث ترابطا متينا بين أجزائه. حيث يتم في هذا البيت تكرار الصيغ الموجودة في الشطر الأول مرة أخرى في الشطر الثاني بشكل متواز، كالآتي:

البخل	في	اللقيان	قاتله
الشوق	في	الهجران	كاربه

(1) المرجع نفسه، ص105 .

(2) الديوان 1/ 245 .

(3) ثامر، فاضل، مدارات نقدية (في إشكاليَّة النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافيَّة العامة بغداد، ط1 1987، ص236 .

كما يتحقق التوازي التام عند بشار بين الجملتين الفعليّتين، كقوله قاصدا نفسه[1]:

تَغْدُو لهُ العَبَرَاتُ/ عنْد غُدُوِّهِ ** وتؤُوبُهُ الزَّفَرَاتُ/ عِنْدَ إيَابِهِ

يصف بشار في هذا البيت حالته المزرية بسبب رحيل محبوبته وبعدها عنه، وقد استطاع أن يكثف من دلالة الحزن من خلال إيقاع التوازي الحاصل بين شطري البيت، واعتماده على أسلوب الطباق في إظهار ما يعانيه من حزن وأرق على فراقها، ففي الصباح حين يغدو يذرف عليها الدّموع المحرقة، وفي المساء حين يرجع تنتابه منها الزفرات الحَرَّى، وبهذا التضاد المتوازي يتحقق الإيحاء بالحزن الدائم الذي ليس له فكاك منه.

ومن خلال هذا التوازي الحاصل يمكن تقسيم البيت إلى أجزاء مرصّعة تؤدِّي إلى إيقاعات داخليَّة تتآزر مع الوزن العروضي في تكثيف الجانب الإيقاعي في البيت، كالآتي:

(تغدو له العبراتُ/ وتؤوبه الزفراتُ). وبذلك يحقق التوازي "طاقة إيقاعية وصوتية تنأى بالنص الشعري عن أن يكون نثرا وتكسبه قدرا مهما من الشعرية"[2].

ومن التوازي التام ما يقوم على المفارقة، كقول بشار هاجيا[3]:

يا أسدَ الحيِّ إنْ راحوا لمأدُبَة ** وثعلبَ الحيِّ إنْ ذافُـــــوا لأعداءِ

فالتوازي هنا حاصل بين كلمات في الشطر الأول تكررت بنفس الصياغة في الشطر الثاني، مع مراعاة تقدير أداة النداء في الشطر الثاني.

وقد استطاع بشار من خلال أسلوب التوازي أن يبرز لنا صورة متكاملة عن جشع هذا الرجل المهجو وخبث سريرته من خلال المفارقة المتوازية القائمة على التضاد والتهكّم وسوق الذم في صورة المدح، فهو أسد شجاع إن دُعِي القوم لمأدبة، وهو ثعلب جبان إن مشوا للقتال والصدام. وقد جاء هذا التوازي بشكل انسيابي يخدم المعنى المراد.

ومن ثمَّ، فإنَّ إيقاع التوازي يسهم ــ إن خلا من التكلّف ــ في تنمية الصورة الفنية واطراد نموِّها وحيويّتها، كما يساعد على إبراز الناحية التوقيعية النابعة من الموسيقى الداخلية للتركيب الفني، المنبعثة من التقطيعات الصوتية التي تشبه القوافي الداخلية[1].

---

(1) الديوان 1/ 300 . ومعنى "ذافوا": مشوا مشيا بتثبّت.

(2) الرواشدة ، سامح ، مغاني النص ، ص131 .

(3) الديوان 1/ 149 .

ومن التوازي التام ما يأخذ شكلا معكوسا، كقول بشار معتابا[2]:

صِدقُ البخِيلِ يسُرُّنــي ** ويسوءُني كذِبُ الجوادِ

حيث يقوم التوازي في هذا البيت على التقارب الصيغي بين الشطرين، (صدق=كذب/ يسرّني=يسوءني/ البخيل=الجواد)، وهذا التماثل الصيغي يقابله تباين في الصّياغة ما بين الجملتين الاسميّة في الشطر الأوَّل والفعليّة في الشطر الثاني، إضافة إلى وجود التضاد التام ما بين هذه الصيغ. وبما أنّ الجمع بين الأضداد هو من أهم ملامح الإبداع والبيان في الشعر، لأثره الواضح في إبراز المعنى المراد؛ فقد وظّفه بشار في الدلالة على شدّة استيائه من هذا الرجل الكريم الذي يمنع عطاءه عنه بتسويفه والانشغال عنه، فهو عنده بمثابة الكاذب، لذلك، فإنَّ صدق البخيل أفضل من كذبه، لأنَّه لا يكلّف المرء انتظارا قد يخيب الأمل من بعده كما يفعل هذا الجواد.

ــ التوازي الأفقي (الجزئي):

وهو الذي يتحقق في الشطر الواحد أو أكثر من الشطر قليلا. وكثيرا ما يتطابق النوع الأوّل مع الجانب العروضي، كما في هذين البيتين من الطويل والبسيط[3]:

إذا نظرتْ حالتْ بها عينُ ناظِرٍ ** **وأوْدتْ/ بألْبـــابٍ/ وألْـــوتْ/ بأرْواح**

هيْفاءُ مُقبِلَـــةٌ/ عَجــزاءُ مُدبِـــرَةٌ ** لمْ تُجْفَ طُولاً ولا أزرى بها القِصَرُ

فقد حلّ التوازي في شطر واحد فقط في كل من البيتين، ففي الشطر الثاني من بيت الطويل، تتكاثف عدّة أمور في إحداث الإيقاع وهي الجانب التركيبي والصرفي والعروضي. حيث تتبلور أجزاء الشطر في شكل وحدات متساوية وفق التفاعيل العروضيّة والصيغ الصرفيّة والتراكيب النحويّة.

—

=

(1) الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي ، ص24 .

(2) الديوان 3/ 114 .

(3) الديوان 2/ 88، 3/ 145.

وإذا كانت التجزئة العروضيّة شملت جميع التفاعيل في شطر الطويل مما تسبب في إثراء الجانب الإيقاعي فيه، فإن هذه التجزئة كانت أقل في البيت الذي على البسيط حيث لم تتحقق إلا من خلال تفعيلتين (مستفعلن/فعلن).

ومما تمّ ملاحظته في منجز بشار فيما يخصّ هذا النوع من التوازي، أن أكثره يتحقق في صدر البيت دون عجزه، كما في هذه الأبيات[1]:

**تَصَبَّ/ إذا شَطَّتْ/ وتَصْبُو/ إذا دَنَـــــــــتْ ** كأنَّـــــــكَ لمْ تَعْلَـــــــمْ لِداتِـــــكَ شَابُـــو

**على النَّأي مَحْزُونٌ/ وفي القُرْبِ مُغْرَمٌ ** فيـــــا كَبِـــــدًا أيَّ الطَّرِيقَيْـــــنِ أرْكَـــبُ

**يُمَوِّتُنِـــي شَوْقِـــــي/ وتُحْيِينِـــيَ المُنَـــــــــى ** فَلَسْتُ بِحَـــيٍّ في الحَياةِ ولا الرَّدِي

وهذا يرجع من جهة إلى أنَّ صدر البيت هو أوّل ما يصل إلى سمع المتلقي، لذلك يسعى الشاعر إلى إخراجه في أبهى حلّة. ومن جهة أخرى فإنَّ البيت ــ عادة ــ ما تكون بدايته أقوى من نهايته على المستويين الإيقاعي والدلالي، ومن ثم، فإن هذا التوازي الحاصل في صدر البيت يسهم بشكل واضح في إثراء القيمة الإيقاعية والدلالية المطلوب توافرهما فيه.

وقد تمكّن بشار من أن يجعل أشطر الأبيات السابقة تتألف من تركيبين متوازيين متماهيين مع الوزن العروضي، وهو بذلك يثري الجانب الإيقاعي فيها، ويوظّفه في تحقيق القيمة الدلالية. وبذلك يتأتّى لبنية الوزن خلق لون "من التوازي الخفي الذي يسهم في بناء متتاليات متوازية على المستوى الصرفي ـ النحوي، حينما توجد صيغ متماثلة صرفيًّا بأدائها لنفس الوظائف النحويّة في مواقع عروضيّة متماثلة"[2].

(1) الديوان 1/ 249 ، 313 ، 2/ 149 .

(2) كنوني، محمد العياشي، شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة (دراسة أسلوبيَّة)، عالم الكتب الحديث، إربد ــ الأردن، ط1 2010، ص161 .

وقد يقترب التوازي الجزئي من التام عند تعدِّيه الشطر الواحد، بحيث يشمل أغلب أجزاء البيت في شكل ثنائيات، ترضخ أحيانا للوزن العروضي وأحيانا لا ترضخ، كما في قول بشار مادحا[1]:

مقامُكَ محمودٌ/ وسَيْبُكَ واسِعٌ/ ** وبيْتُكَ مرْفوعُ الدَّعائِمِ بالمجْدِ

مِنْ حِلمِهِ حِلْـــــمٌ/ ومِنْ حَزْمِـــهِ ** حَـــــزْمٌ/ ومِنْ نَعْمـــــاهُ تَيْسيـــــرُ

فقد قام التوازي في البيت الأول بين عدّة أجزاء توافقت مع التقطيع العروضي حسب تفاعيل بحر الطويل. وهذا التوازي المكثف بين هذه الجمل المتكونة من المبتدأ والخبر "يمنح النسيج الشعري جمالا، ويجعل الخطاب قويا ودالا وموحيا"[2].

أما في البيت الثاني فقد عزز الشاعر إيقاع السريع بإيقاعات داخليَّة وفَّرت للإيقاع ازدواجيَّة صوتيَّة نغميَّة بعثت في المعنى طاقة وبعدا وافرين، بما نراه من توافق في الصيغ المرصّعة، القائمة على تكرار صوت (الميم)، وعلى التماثل في البنية الصرفيّة، (حلمه/حزمه)، (حلم/حزم). ومن ثمَّ، فالإيقاع لا يقتصر على الوزن أو القافية، وإنَّما آثاره تتحقق أيضا من خلال قيم التوازي الصوتيّة التي تعدّ أساسيّة في الشعر. فالتوازي في جميع الأحوال كما يقول محمد مفتاح "يحقق تناظرا وتناغما وتناسبا؛ إنَّه حجَّة جماليّة إقناعيّة"[3].

وقد قسم بشار البيتين السابقين إلى ثلاثة أجزاء، الأول والثاني متوازيان، أما الثالث فهو مغاير لهما، فقلل بذلك من حدّة التماثل بتحطيمه للنسق الأول وخلخلته. فـ"إذا كان الائتلاف يدفع بالبيت إلى التوازي الذي يبرز النَّغم، ويخرج البنيات الإيقاعيّة من حالة كمون إلى حالة تجلٍّ، فإنَّ الاختلاف يأتي مدعما لحركيّة الإيقاع، بتكسير رتابة الملل (.....) ومع تفاعل الائتلاف بالاختلاف، وتشاكل النسق اللساني بالنظام العروضي، تطفح جماليّة التلاقي بين المتباينات لتؤسس طاقة شعريّة".[4]

التوازي العمودي:

(1) الديوان 3/ 119، 3/ 180.

(2) ربابعة، موسى، قراءة النّص الشعري الجاهلي، 2002، ص143 .

(3) مفتاح، محمد، التلقي والتأويل (مقاربة نسقيّة)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1 1994، ص151 .

(4) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري، ص173، 174 .

قد يتعدَّى إيقاع التوازي عند بشار حدود البيت الواحد، فيتحقق من خلال بيتين متتالين أو أكثر، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالتطريز[1]، كقول بشار هاجيا[2]:

وإن قيل صـــلٌ فقد أذَّنـــوا ** **زمَعْـتَ كمـا يَزمـعُ المُقْعَـدُ**

وإن قامت الحربُ عَرَّاضَةً ** **قَعـدتَ** وحرَّضْـــتَ من يقعُـــدُ

وإن جئْـتَ يومـــا إلى زَلَّةٍ ** **أكلْـــتَ كمـــا يأكُـــلُ القُرْهُـــدُ**

وإن كُتِـــمَ السِّرُّ **أفشَيْتَـــهُ** ** نميـــــما **كمـــا بلَّـغَ الهُـدهُـــدُ**

فالتوازي في الأبيات السابقة قائم على مبدأ التشابه المنظّم، حيث يبتدئ كل بيت من هذه الأبيات بأداة الشرط (إن) المقرونة بحرف العطف (الواو)، ثم يأتي الشطر الثاني محمَّلا بجواب الشرط، ثمَّ يُختم البيت بصورة تشبيهية من خلال أدة التشبيه (كما).

ولا شك في أنَّ هذه التكرارات المتوازية المنتشرة في جميع الأبيات؛ لها أثر كبير في تقوية الجرس النغمي فيها. فقد أحدث هذا التوازي التركيبي قيمة صوتيّة تتعاضد مع الجرس النغمي الناتج عن التكرار، فجميع الإيقاعات متكاملة في تجربة الشاعر يتمم أحدها الآ خر في بناء القصيدة[3]. كما يتوضَّح من خلال الترسيمة الآتية.

البيت	أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط	الصورة التشبيهية
1-	وإن	قيل	زمعت	كما يزمع المُقعَدُ
3-	وإن	جِئت	أكلت	كما يأكل القُرْهُدُ
4-	وإن	كُتِم	أفشيت	كما بلّغ الهدهد

ولا شك أيضا في أنَّ هذا التكرار للجمل المتوازية والمنتظمة، يوحي بكره بشار وحقده على هذا المهجو، فقد وصفه بجميع الصفات المخزية التي يتحاشاها الإنسان الشريف، فمن خلال التركيب النحوي القائم على تكرار أداة الشرط (إن) مع بداية كل بيت استطاع بشار أن

(1) معنى التطريز عند أبي هلال العسكري: "أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطّراز في الثوب" العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، ص480.

(2) الديوان 3/ 118. ومعنى: "زمعت": مشيت ببطء. والزلّة: الصّنيع أو المائدة. و"القرهد": ولد الأسد.

(3) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص298.

يلفت انتباه السامع إلى وجود معنى آخر خسيس يتمتع به هذا المهجو مما أدى إلى التصاعد الدلالي من بيت إلى آخر، حيث يكون للتوازي النحوي آليّات تعين الشاعر على تحقيق وظيفة دلالية من بينها: التوازي المتصاعد[1]. وإمعانا في هجاء هذا الرجل حوّل بشار هذه المعاني الخسيسة إلى صور مجسَّمة من خلال تكرار أداة التشبيه (كما) الواقعة في الشطر الثاني من كل بيت.

كذلك مما زاد في إيقاع هذه الأبيات ذلك التوازي المتمثّل في جواب الشرط والصورة التشبيهية في الشطر الثاني من كل بيت، الحاصل ما بين صيغتي الماضي والمضارع (زمعت/يزمع)، (قعدت/ يقعد)، (أكلت/يأكل). فمن شأن هذا التوازي أن يتيح "درجة عالية من التوقع لدى المتلقي، فالذي يسمع البيت الأول الحامل للموازنة لا يخامره شك ــ بعد أن يسمع الشطر الأول من البيت الثاني ــ في أنَّ العجز سيأتي بالصورة التي هو عليها بالفعل"[2].

ــ وقد يوظف بشار هذا النوع من التوازي في غرض الرثاء، كقوله[3]:

لا فَجْـــــعَ إلاَّ كمـــــــا فُجِعْـــــتُ بِـــهِ ** مِـــــنْ فارسٍ كـــــان دونـــــنا حـــــدِبَا

يا صفْحَـــــــهُ/ عنْ جوابِ/ جاهِلِـنا ** حِلْـــــمًا ويـــا/ عِـــــــزَّهُ إذا غَـــــــلَبَا

ويا قِـــــرَاهُ العَـــــــــدُوَّ مُـــــرْهَفَـــــــةً ** بيـــــضًا ويـــــا/ لِينَـــــهُ إذا صَحِـــــبَا

ويا جَـــداهُ لِمـــــــنْ ألـــــــــمَّ بـــــــــه ** يومًـــــا ويـــــا/ وَصْلَـــــهُ لِمَنْ قـــرُبَا

حيث يندب بشار في هذه الأبيات أحد الفرسان الشجعان، متعجّبا من صفحه عن الجاهل، ومن عزّه إذا قهر، ومن قوّته في منازلة الأعداء، ومن لينه في معاشرة الأصحاب وكرمه.

---

(1) الرواشدة، سامح، مغاني النص، ص156 .

(2) قاسم، مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعيّة في شعر الجواهري، ص236 .

(3) الديوان 1/ 277 . و"الحدب": مبالغة في الحادب، من حدب إذا عطف عليه والتف حوله. والنداء في جميع المواضع للتعجّب. والقرى: طعام الضيف وما يتبعه من الإكرام. جعل الضرب بالسيف قرى على سبيل الاستعارة التهكميّة. والجدا: العطاء.

وهذا التعجب المتكرر والمتوازي من صفات المرثي يحمل في طيَّاته الألم والحزن على فراق صاحب هذه الصفات، فمع كلّ تكرار متواز تخرج من صدر بشار صرخة مليئة باللوعة والأسى على هذا الفارس البطل. لذلك، فإنَّ هذا الأسلوب كثيرا ما يتناسب مع غرض الرثاء "لمكان الفجيعة وشدَّة القرحة التي يجدها المتفجع"[1]، فقد تكررت الصياغة نفسها في كل بيت مرتين، مرَّة في الشطر الأوَّل وأخرى في الشطر الثاني، وفي كل مرّة تتكرر تجلب معنى جديدا، ودفقة شعوريّة أخرى من الانفعال والتوتّر بحيث ينتج عن هذه الدفقة مزيدا من الإيقاع وقوّة الجرس التي تنبئ عن غزارة الأحاسيس وقوة المشاعر التي يكنّها الشاعر لهذا القائد المفقود.

ومن ثمّ، فـ"إنَّ ما يثيره التوازي لا يقتصر على الجانب الشكلي القائم على تساوي الكلمات وتكرارها، وإنَّما يصبح التوازي عنصرا قادرا على أن ينمِّي الإحساس بالفاجعة، ويمنح الأبيات بعدا ترابطيًّا تلاحميًّا، إذ يكسبها بعدا موسيقيا يقصد إليه وعي المبدع"[2].

كما أنَّ وظيفة هذا الشكل من التوازي تكمن في تقوية الفكرة المطروحة في الأبيات، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن، وتحقيق الإقناع الذهني[3].

وقد يوظف بشار التوازي العمودي في تكثيف عواطفه ناحية المحبوبة، من خلال تعداد أوصافها، كقوله في وصف حبيبته طيبة[4]:

ووجْـــهٌ يُشْبِـــــهُ البـــدْرَ ** عليـــه التـــاج معصـــوبُ

وعيْـــنٌ تَسْحَـــــرُ العَيْـــنَ ** ومـــا فـــي سِحرِها حُـوبُ

ووحْـــفٌ زانَ مَتْنَـــيْـــــكِ ** وزانـــتْـــهُ التَّقـاصِيـــــــبُ

وجِيـــدٌ يُشْبِـــــهُ الـــــدُّرَّ ** كَجِيـــدِ الرِّيـــمِ سُلْهُـوبُ

فقد أقام بشار الأشطر الأولى من هذه الأبيات على تراكيب نحوية متوازية أثرت الجانب الموسيقي، كما أوحت بعاطفته نحو هذه المحبوبة، وشدّة تعلّقه بجمالها، وإعجابه الشديد بها، فالتشاكل النحوي هنا يؤدّي وظيفتين: الأولى أنَّه يخدم البعد الإيقاعي، بتكرار التراكيب

(1) القيرواني ، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 76/2.

(2) ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص132 .

(3) ثامر، فاضل، مدارات نقديّة، ص231 .

(4) الديوان 1/ 231 .

وانتظامها، والثانية يهدف إلى تبليغ رسالة ما[1]. كما أنَّ هذا النوع من التوازي "لا يقتصر أثره على مستوى الفضاء البصري للنص، وإنَّما يمتدُّ ليشكّل توازيا على المستوى السمعي للمتلقّي أيضا، إذ أنَّ هذا اللون من التوازي يثير توقّع القارئ ويحدث توتّرا على مستوى الإيقاع والتركيب والدّلالة"[2].

وقد يعتمد بشار بنية التوازي في بناء بعض قصائده، كما في هذه القصيدة التي قالها في مدح المهدي وولي عهده موسى[3]، فهو تارة يكثّف من اعتماده عليه بشكل متتابع، كما جاء في الأبيات التي يصف فيها مراكبا تحمل على ظهرها وليّ العهد إلى أبيه الخليفة، ويقول فيها:

وقُرِّبــــــــــــتْ لمَسِيـــــــــــرٍ منـــــــــكَ يومئـــــــــــذٍ ** مراكِـــــبٌ منـــــكَ **لم تولَـــــدْ ولا تَلِـــدُ**

تَغْلِـــــي بهـــنَّ طريـــــــقٌ مـــــا بـــــــــه أثـــــــرٌ ** في مُسْتـــــوىً **ما به حَزْنٌ** ولا جَدَدُ

لا في السَّماءِ ولا فـــــــي الأرض مَسْلَكُـــها ** **ولا تقـــــومُ ولا تمـــــشِـــــي ولا تَخِـــدُ**

ولا يَذُقـــــــنَ أكـــــــالاً مـــــــــا بَقِيـــــــــــــــنَ ولا ** **يَشْرَبْـــــنَ ماءً** وهُنَّ الشُّـــــــرَّعُ الوُرُدُ

جُـــــونٌ مُجَلَّلَـــــــــةٌ قُعْـــــــسٌ مُجَرْشَـــــــــــعَةٌ ** ما بـــــــاتَ يُرْمِضُـــــها أيْنٌ ولا خَضَدُ

ثُلْـــــــوَى الأزمَّـــــــــةُ فـــــي أذْنابِـــــها وبِـــــــها ** في السَّيْرِ يُعْدَلُ إنْ جارَتْ فَتَقْتَصِـــدُ

---

(1) الرواشدة ، سامح ، مغاني النص ، ص151.

(2) ربابعة، موسى، قراءة النّص الشعري الجاهلي، 2002، ص131 .

(3) الديوان 2/ 193. قال بشار هذه الأبيات لمّا عزم موسى الهادي (ولي العهد) المسير من البصرة بلد بشار إلى بغداد موطن الخليفة. والمراد بالطريق: طريق البحر. شبّه شقها عباب الماء بغليان القدر.الحزْن: ما غلظ من الأرض.الجدد: الأرض المستوية.الشّرّع: الداخلة في الماء.الجون: الأبيض والأسود وهو من الأضداد.مجللة: لابسة الجُل وهو ثوب يكسَى به داخل السفينة.القعس: المرتفعة الأعناق.المجرشعة: العظيمة الصدر المنتفخة الجنبين.الأين: الإعياء.الخضد: وجع في الأعضاء. يرمضها: يوجعها.مُقرية: مدناة من الشاطئ.المُنقزة: الوثّابة.الجؤجؤ:الصدر.الأجُد: القوي.السمر: وضع المسامير.النجر: قطع الخشب.النخّار: الذي ينخر الخشب. والفقر: اللوح المتوسط. القير: الزفت.العمد: الصواري.

مِـــــنْ كُـــــلِّ مُقْرِبَـــــــةٍ للسَّيْـــــــرِ مُنْقِـــــــزَةٍ ** خَوْقَا

تَجَمَّـــــعَ منها الجُؤْجُـــــؤُ الأَجُدُ

مـــــنْ سَبْعَـــــةٍ فـــإذا أَنْشَـــــأْتَ تَحْسُبُـــــــــها ** وَقَّاكَـــــها

كُمَّـــــــلاً فـــــي كَفِّـــــكَ العَدَدُ

السَّمْـــــرُ والنَّجْـــــرُ والنَّحَّـــــارُ يَقْرَعُـــــــها ** والفَقْـــــرُ

والقِيـــــرُ والأَلْواحُ والعَمَـــــدُ

حيث يصف بشار في هذه الأبيات السفن التي ستحمل ولي العهد إلى بغداد، وقد سلك في وصفها طريقة الإلغاز أو المحاجاة في جميع أبياتها تقريبا، لذلك جاء بناؤها مشابها للبناء الفني للأحجية من حيث الاعتماد على العبارات القصيرة المتوازية، التي وظَّف فيها الصيغ الصرفيَّة المتماثلة كقوله: مِنْ كُلِّ (مُقْرِبَةٍ) للسَّيْرِ (مُنْقِزَةٍ). والتراكيب النحويّة المتعادلة، كقوله: ولا تقومُ/ ولا تمشي/ ولا تَخدُ. والتجزئة العروضيّة المرصّعة، كقوله: جُونٌ مُجَلَّلَةٌ/ قُعْسٌ مُجرْشَعَةٌ.

ومن ثم، فإنَّ التوازي لا يعدّ ظاهرة إيقاعيّة فقط، "وإنَّما يكتسب وظيفة بنائيّة تركيبيّة تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم والترابط، وهذا يعني أنَّ موضوع النص يتدخّل مباشرة في تشكيل بنائه"[1]. وكل هذه العناصر وظّفها بشار في خدمة الجانب الدلالي للأبيات والفكرة الرئيسية فيها المتمثّلة في وصف المراكب وهي تترنّح وسط عباب الماء، وقد حملت على ظهرها أعز مخلوق بالنّسبة للشاعر.

ومن جهة أخرى فقد حاول بشار من خلال هذه الجمل الثنائيّة المتوازية أن يحاكي سير هذه المراكب المتمايلة يمينا وشمالا في عباب البحر في توازن تام، كما تتمايل هذه الجمل المتوازية في القصيدة. وبذلك استطاع تكثيف الوحدة العضوية في هذه القطعة شكلا ومعنى.

ــ وأيضا يحقق بشار أسلوب التوازي بشكل متباعد في أغلب أجزاء القصيدة، كقوله[2]:

13ــ عَبْلٌ مُسَوَّرُها/ وَعْـــــثٌ مؤزَّرُهـــــا ** مِثـــــلَ المَهاةِ رَداحٌ نبتُها روَدُ

37ــ والرِّيحُ مُرْسَلَةٌ/ والماءُ مُنْصَلِـــــتٌ ** وأَنْتَ مُرْتَفِقٌ/ والسَّيْرُ مُنْجَرِدُ

(1) ربابعة موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص132 .

(2) معنى عبل: ضخم. والمسوّر: محل السوار. الوعث: الهزيل. والمراد بالمؤزّر: الخصر الذي يشدّ عليه الإزار. والرداح: الثقيلة الأوراك. والمقصود بنبتها رودٌ: كثير روّاده. والسير المنجرد: الذي يمتد من غير أن يلوي على شيء. والنَّجُد: الشجاع المُنجِد.

61ــ إن فاخروكَ بمجْدٍ/ كُنتَ أمجَدَهـــــم ** وما ظَلمْتَ وأنْتَ المَاجِدُ النَّجُدُ

62ــ **أوْ صالحُوكَ فصُلْحٌ/** ما رَعَوْكَ بهِ ** أو حارَبُوكَ ففي سِرْبالِكَ الأسَدُ

فقد حصل التوازي في البيتين الأوّلين بشكل جزئي شمل الشطر الأول في البيت الأوّل، وشطري البيت الثاني، على شكل ثنائيّات موافقة للتّجزئة العروضيَّة المرصّعة. أما في البيتين الأخيرين فقد تحقق التوازي في شكله العمودي بين: (إن فاخروك بمجدٍ= أو صالحُوك فصلحٌ)، من خلال التوازن بين الصِّيغ الصرفيّة، وكذلك بين الوحدات العروضيَّة: (مستفعلن فعلن مس).

ومن ثم، يتحوّل أسلوب التوازي من خلال هذا الانتشار إلى قيمة إيقاعيَّة مؤثّرة في نظام القصيدة كلّها، فهو "إذا طرأ فرض إيقاعا إضافيًّا موحّدا في إطار البحر الواحد والقافية الموحدة، شأنه شأن موسيقى الشعر تطرأ عليها موسيقى الغناء"[1].

(1) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيّات، ص77 .

إيقاع التصدير[1]:

تمَّ اختيار هذا الاسم عنوانًا لهذا المبحث لأنَّه كما يقول الحموي: "أخفّ على المستمع وأليق بالمقام"[2] من رد العجز على الصدر.

وكيفما كانت التسمية التي أطلقت على هذا العنصر الإيقاعي؛ فجميعها يعبّر عن المفهوم الذي ذكره ابن أبي الأصبع للتصدير وهو أنَّه: "عبارة عن كلِّ كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظيّة غالبا، أو معنويّة نادرا[3]، تحصل بها الملاءمة والتلاحم بين قسمي كلّ كلام"[4].

وقد جعله ابن المعتز على ثلاثة أقسام[5]، فصّلها السبكي بقوله: أنْ يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل أو حشوه أو آخره، أو صدر المصراع الثاني.[6]

ويُعَدُّ التصدير من أهم العناصر الإيقاعية في النص الشعري، "فهو ضرب من التطعيم الإيقاعي الذي يقصد إليه الشاعر باعتباره نوعا متميّزا من التكرار"[7]. وقد أشار البلاغيون إلى أنَّه "يكسب البيت الذي يكون فيه أبَّهة، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائيَّة وطلاوة"[8].

ولعلّ اهتمام بشار ببنية التصدير يدلّ على وعيه الكبير بأهميّة المواقع في تحقيق قيمة إيقاعية مغايرة في النص. لذلك سيتم النظر إلى هذه الظاهرة في منجزه الشعري من خلال العلاقة المكانية بين الطرف الأول المتحرّك في صدر البيت وبين الطرف الثاني الثابت في موقع

---

(1) هكذا يُعرَف عند ابن رشيق، ويعرف عند ابن المعتز بـــ(رد أعجاز الكلام على ما تَقدَّمها). القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 3/2. وابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، ص47.

(2) الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ص143 .

(3) مثّل لها السبكي بقوله تعالى: (يا أيُّها الذين آمنوا عليْكُمْ أنْفسَكُمْ لا يَضُرُّكُمْ منْ ضَلّ إذا اهتديْتُمْ) سورة المائدة، آية105. وقال: فإنّ معنى صدر الكلام مناقض مع عجزه. السبكي، بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، 2/ 299 .

(4) ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن، تح: حفني محمد شرف، دار نهضة مصر القاهرة، ط2، ص36 .

(5) هي كالتالي: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأوّل. وما يوافق آخر كلمة فيه أوّل كلمة في نصفه الأوّل. وما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه. ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، ص47، 48.

(6) السبكي، بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، 2/ 293.

(7) شعلال، رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، ص223 .

(8) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2/ 3 .

القافية الذي يمتاز به التصدير من العناصر الإيقاعيّة الأخرى كالتكرار والتجنيس والترديد وغيرها التي لا تتحدد بموقع.

ومن خلال تحديد موقع الطرف الأول الذي يقع في مطلع صدر البيت، وفي حشوه، وفي نهايته؛ تتنوّع صور التصدير عند بشار وتتعدد، كما سيأتي:

ـ **الصورة الأولى:** وهي التي يكون فيها الطرف الأوّل في أوّل الصدر، وشكلها:

(....) ..... ** .....(....)

وهي تمثّل أقصى درجات التباعد الإيقاعي بين الطرفين، كما يخرج البيت فيها "في شكل وحدة منغلقة نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية"[1]. وتتحقق بفعل التكرار، كقول بشار[2]:

ظمِئْتُ/ فلمْ أظمأ إلى بَرْدِ مَشْرَبٍ ** ولكنْ إلى وجهِ الحبيبِ /**ظَمِيتُ**

ففي هذا البيت تتكرر لفظة (ظمئت) مرتين، حيث يثبت بشار لنفسه الظّمأ بداية، ثمّ ينفي ظمأه للماء البارد ويؤكّد ظمأه لوجه الحبيب، فقيمة التصدير التكراري هنا هو التأكيد على معنى الاشتياق بأسلوب مشوّق من خلال إعادة ذات اللفظة التي يتمحور حولها معنى البيت بأكمله في مطلع البيت وحَشْوه ومقطعه (ظميت/ فلم أظمأ/ ظميت). فمقام المقارنة بين الظمأين يقتضي أن يتكرر لفظ (ظمئت) مرّة أخرى لكي تتم للشاعر الإشارة إلى الظمأ المراد والتأكيد عليه.

وقد أسهم هذا التصدير في "إنشاء نغم رائق، شبيه بتوقيعة موسيقيّة تباشرك في بداية استماعك وتفجؤك في نهايته"[3]. ومما زاد في هذا النغم وجود التوافق بين تفعيلة الطويل وطرفي التصدير (ظميت/ فعول) مما أدّى إلى حصول التوازي الإيقاعي بين شطري البيت.

كما أنَّ هذه الطرافة في إنشاء التصدير أشارت إلى قيمة جماليّة أخرى تمثّلت في الإيحاء بغياب المحبوبة المستمر وصدّها عن الشاعر بلفظ وجيز، لذلك، فوظيفة التصدير تتمثّل في "تقوية الوزن وزيادة رنَّة اللفظ بالاقتصاد في الكلمات، عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر منها"[4].

---

(1) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيّات، ص88 .

(2) الديوان 2/ 30 .

(3) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري (من التحسين إلى التكوين)، ص157.

(4) المجذوب، عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 2/ 56 .

كما تتحقق هذه الصورة بفعل التجنيس الاشتقاقي، كقول بشار مُحرّضا المهدي[1]:

واعْضُدْ أخاهُ بهِ لا تتْرُكَنَّهُما ** كساعِدٍ مُفْرَدٍ ليْسَتْ لهُ **عَضُدُ**

يتحقق التصدير في هذا البيت بواسطة اللفظتين (واعضد/ عضُد)، حيث يؤكّد بشار من خلال هذا التصدير على فكرة التكاثف بين الأخوين وعدم الاختلاف، ففي مطلع البيت يحثّ الخليفة على ذلك بقوله: (واعضد)، ثم يؤكّد ذلك من خلال الصورة التشبيهيّة التي تتمحور حول ذات اللفظة (عضد)، فحاجة أحد الأخوين إلى الثاني كحاجة أحد الساعدين إلى الآخر.

وقد حقق بشار بفضل هذا التصدير قيمة إيقاعيّة بسبب تماثل الطرفين من حيث المادّة واختلافهما من حيث الصيغة، مما أسهم "في إنتاج الدلالة وإبرازها عبر تحقيق الترابط والتلازم بين طرفي البيت. وهذا الترابط بين صدر البيت وعجزه معناه أنَّ المعنى سيصبح حلقة مقفلة على ذاتها، وتكون القصيدة عبارة عن حلقات مستقلّة ومتجاورة بواسطة القافية التي تعلن عن نهاية المعنى في كلّ بيت"[2].

ولعلّ هذا من الأسباب التي جعلت الشعراء قديما يميلون إلى تحقق التصدير في قصائدهم بشكل كبير، فهو يساعدهم في تحقيق استقلاليّة البيت التي يطمح إليها هؤلاء الشعراء، من منطلق أنَّ بنية التصدير تهدف إلى تحويل البيت الشعري إلى بنية مغلقة يتّصل أوَّلها بآخرها.

كما تمكّن بشار من الاعتماد على النص القرآني في توجيه التصدير بتلميحه إلى ما حكاه القرآن عن موسى عليه السلام، حين دعا الله بقوله: [واجعل لي وزيرا من أهلي هارون أخي أشدد به أزري وأشركه في أمري] إلى قوله: [قال سنشدُّ عضدكَ بأخيك][3]. فالحرص على تكرار مادة (عضد) بصيغتيها الفعليّة والاسميّة، الغرض منه لفت الانتباه إلى هذه الآية الكريمة، وبذلك يوظّف بشار القصّة القرآنيّة في تفعيل الحدث السياسي الذي يدعو له، ودعمه وتأييده دينيا، مستغلا توافق الأسماء بين شخصيات الجانب الديني(موسى النبي وأخيه هارون)، والجانب السياسي(موسى ولي العهد وأخيه هارون). ومن ثمَّ، فالتصدير وإن كان "يستند في إيحائه على

(1) الديوان 207/2. قوله:" واعضد أخاه به" أي: اعضد هارون بالهادي، وصحَّ هذا التركيب لأنَّ كلاً من العضدين معزز بالآخر.

(2) القاسمي، محمد، التكرارات الصوتيّة في لغة الشعر، ص97 .

(3) سورة القصص، آية رقم: 35 .

قاعدة إيقاعيّة أساسها توافق الحروف وتواليها، لكنّه ــ مع ذلك ــ يثير تجارب أخرى مختلفة"[1].

الصورة الثانية: وهي التي يكون فيها الطرف الأوّل في آخر الصدر، وشكلها:

.....(....) ** .....(....)

وفيها "يمثّل البيت وحدة شعريّة منفتحة في بدايتها منغلقة في موطنين: آخر الصدر وهو نهاية لها أولى، وآخر العجز، وهو نهايتها الثانية"[2]، كما تمثّل هذه الصورة أقصى درجات التقارب بين الطرفين، وهي كذلك من أكثر الصّور نغما وإيقاعا بسبب وقوع الطرفين في موقع متعادل في نهاية كل شطر "مما يؤدِّي من الناحية البنائيّة إلى تماسك عناصر النّص، ويقود من الناحية الإيقاعيّة إلى تقريب النغم الموسيقي، بل إنّه يشعر السامع بأنَّ شطري البيت الواحد كأنَّهما بيتان مستقلاَّن لهما قافية واحدة"[3].

وتتحقق هذه الصورة أيضا بفعل التكرار، كقول بشار[4]:

وعَيْشٌ قد ظَفِرْتُ بهِ /**كِدادًا** ** ألَذُّ العَيْشِ ما جَلَبَ **الْـــ/كِدادُ**

يفخر بشار في هذا البيت بعيشه الذي تحصَّل عليه بعد مشقة وتعب؛ لذلك فإنَّ له مذاقاً خاصًّا عنده، وهو ما أكَّده بفعل التصدير الذي اعتمده فيه، حيث لا يكتفي بشار بإطلاق الحُكْم فقط في صدر البيت، وإنَّما يؤيّد ذلك ويؤكّده من خلال إعادة ذات الحكم في الشطر الآخر وتقريره في نفس المتلقي، فهذه الإعادة "لا تخلو من تقرير الحكم وتوضيحه وإقناع السامع به حينا وإفحامه حينا آخر بكلام من جنس كلامه ينفح بقوّة الجدل وشدّة العارضة وسرعة الخاطر"[5].

ومن جهة أخرى، يؤكّد بشار أيضا على قيمتين: القيمة الدّلاليّة المتمثّلة في إثبات عصاميّته وكفاحه في هذه الحياة، وأنَّه ليس عالة على أحد. والقيمة الإيقاعيّة المتمثّلة في توافق الشطرين من حيث تكرار ذات اللفظة (كداد) في نهاية كلٍّ منهما، وعلى نفس تفعيلة البحر

(1) الرباعي، عبد القادر، في تشكل الخطاب النقدي، ص59.

(2) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيّات، ص88 .

(3) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري (من التحسين إلى التكوين)، ص158 .

(4) الديوان 3/ 54. "الكداد": المشقة والتعب والشدَّة.

(5) الجندي، علي، فن الجناس، ص217 .

العروضي (فعولن)، وبنفس الصيغة الصرفيّة (فِعال)، مما أدّى إلى تحقق ظاهرة التصريع التي يحرص الشعراء على تحقّقها في مطالع قصائدهم. فهذا التطابق له أثره البيِّن إيقاعيا، "فهو من جهة ترسيخ لبنية القافية حتى تثبت في ذهن السّامع، وهو من جهة أخرى نوع من الإشارة والتنبيه بنوع القافية وبنيتها"[1].

ومثل هذا النوع القائم على التكرار قول بشار أيضا[2]:

تَبيتُ تُراعِي الليلَ ترْجُو **نَفادَهُ** ** ولَيسَ لليلِ العاشِقِينَ **نَفادُ**

يذكر بشار في هذا البيت ما هو فيه من أرق لا ينتهي، لأنَّه عاشق، وليل العاشقين لا نهاية له. فمن خلال إيقاع التصدير المتمثل في تكرار لفظة (نفاد) مرّتين؛ استطاع بشار أن يعمّق فكرة تراكم الهموم على العاشقين التي لا تنتهي بزوال الليل الحقيقي، وإنَّما همّهم دائم بدوام عشقهم. كما استطاع أن يحقق في البيت قيمة إيقاعيّة من خلال التماثل الحاصل في نهاية الشطرين (نفاده/نفاد)، مما "يجعلنا نتصوّر التجاوب، وهو يتمّ بشكلٍ متبادلٍ، من القافية إلى ما قبلها، ومما قبلها إليها، كالأصداء المنعكسة في علاقتها بمصدرها، سواء بسواء"[3].

وتتحقق هذه الصورة أيضا بفعل التجنيس الاشتقاقي، كقول بشار متغزلا[4]:

أبطرْفِ مُقْلَتِكِ المَريضَةِ **صِدْتِهِ** ** ما إنْ سَمِعْتُ بمِثْلِهِ **مُصْطادَا**

فقد أقام بشار التصدير في هذا البيت على فكرة التعجّب، فبعد أن استنكر على محبوبته اصطيادها له، واستكثر منها أن تصيده بمقلتها المريضة؛ أخذ في عجز البيت يكرر العجب من فؤاده القوي وقد اصطادته مقلة ضعيفة.

وقد أحدث التجنيس بين طرفي التصدير(صِدتِهِ/مُصْطَادا) زخما إيقاعيّا متلوّنا، فبعد أن جاء إيقاع الطرف الأوّل مكبوتا متقوقعا على نفسه بسبب التكرار المتتابع لحركة الكسر من بداية الشطر وبسبب تكرار حرف التاء في عدّة كلمات منه؛ جاء الطرف الثاني بإيقاع منبسط

(1) شعلال، رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، ص214 .

(2) الديوان 3/ 127 .

(3) ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعيّة في شعر البحتري، ص213 .

(4) الديوان 2/ 124. المقلة المريضة: المنكسرة الأجفان، وهي من صفات الجمال عند المرأة.

منفتح على الآخر بسبب هذه المدود التي لحقت آخره، ومن ثم، تنفّس الشاعر من خلاله الصعداء بعد أن لعثمته صدمة التجربة.

ومثل هذا النوع قوله أيضا[1]:

أرى الإزارَ على (حُبَّى) **فأحسُدُهُ** ** إنَّ الإزارَ علـــــــــى ما ضَـــــمَّ **مَحْسُــودُ**

يتضح في هذا البيت أنَّ الطرف الثاني من التصدير الواقع في القافية جاء تأكيدا لمعنى الطرف الأوّل، حيث يؤكّد بشار على أنَّه شديد الحسد فيما يتعلق بالحب حتَّى أنَه يحسد ملابس المحبوبة، لأنّها تضمّ جسدها وتلامسه. فالمعنى قد اكتمل بنهاية الشطر الأوّل، وجاء الشطر الثاني ليؤكد المعنى نفسه، وفي هذا التأكيد إيحاء بحبٍّ بشار الكبير لهذه المحبوبة ومدى تعلّقه بها.

ومع التقارب الدلالي بين طرفي التصدير يلوح التباين الاشتقاقي بينهما (أحسده/محسود) الذي ينتج عنه تباينٌ في الإيقاع أيضا، وهو ما يظهر من خلال وزن الطرف الأول الذي جاء على (لُنْ فَعِلُنْ) ووزن الثاني الذي جاء على (لُنْ فَعْلُنْ)، فالطّرف الأوّل تتعادل فيه الأسباب الخفيفة والثقيلة (– ب ب –) بينما الطرف الثاني جميع أسبابه ثقيلة (– – –).

الصورة الثالثة: وهي التي يكون فيها الطرف الأوّل في حشو الصدر، وشكلها:

....(..../ ..../ ....) .... ** .....(....)

وهذه الصورة هي أقل الصور إيقاعا لعدم اختصاصها بموقع بارز في بداية الصدر أو في نهايته. وتتحقق هذه الصورة عند بشار بفعل التكرار، كقوله في رثاء ابنه محمد[2]:

كأنِّي **غَريبٌ** بعد موتِ محمَّدٍ ** وما الموت فيـــــنا بعـــــده **بغريبِ**

فقد استعان بشار في البيت السابق على إجراء التصدير بالركون إلى الحكمة التي من شأنها أن تنشر الطمأنينة في فؤاده المكلوم، فالتصدير "لا يكون ترديدا خالصا فحسب، ولكنّه كثيرا ما يتضمّن حكمة بالغة أو مثلا سائرا أو تعليلا جميلا يفيده من هذه الإعادة"[1].

(1) الديوان 2/ 189 .

(2) الديوان 1/ 279 .

كما استطاع أن يحدث بهذا التصدير جانبا إيقاعيا تحقق من خلال صدى طرفه الأوّل في طرفه الثاني (القافية)، فذِكْرُ لفظة (غريب) في صدر البيت بهذه الحرقة وبهذا الألم يشعر المتلقّي بإمكانيّة توقع تكرارها في القافية، مما يخلق حسًّا إيقاعيًّا جنائزيًّا حزينا يتفشَّى في جسد البيت كلّه، وهذا هو الشعر الجيّد الذي ــ كما قال الآمدي ــ "يدلّ بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب البعض. إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه، فالشعر الجيّد أو أكثره على هذا مبني"(2).

كما أوحي هذا التصدير بلوعة بشار وحزنه على فقدان ابنه البار الذي كان يأنس إليه ويطمئنّ لوجوده، حتى أصبح غريبا في هذه الحياة بعد موته؛ لكنّ ما يعزّيه أنّ الجميع سيلاقي نفس المصير. لذلك نستشعر المفارقة بين طرفي التصدير من حيث التنغيم، فنغم الطرف الأوّل يغلب عليه الحدّة والتشنّج نتيجة لخصوصيّة الموقف، بينما نجد الطرف الثاني أقلّ حدّة وأكثر انبساطا بسبب ارتياح الشاعر لفكرة عموميّة الموت وشموليّته.

ــ ومن هذه الصورة المتحققة بفعل التكرار أيضا قول بشار متغزلا (3):

غَرَّاءُ **كالقَمَر** المشهور حين بَدَتْ ** لا بلْ بَدَا مِثْلَها حين استوى **القمرُ**

يتحقق إيقاع التصدير في هذا البيت من خلال أسلوب الترجيع، حيث يشبّه بشار بداية محبوبته بالقمر في الضياء والإشراق، ثم ينتبه لهذا التشبيه حين يدرك أن هذه المحبوبة هي أكثر جمالا من القمر، فيرجع عن رأيه ويشبّه القمر بها بعد استوائه. فهذا التراجع في تقدير الأمور جعلت بشارا يلجأ إلى التصدير فيكرر لفظة (القمر) مرّة أخرى في قافية البيت بسياق آخر جديد، فبعد أن كان القمر مشبّها به يتحوّل بواسطة التصدير إلى مشبَّه.

وهذا التصدير ــ إضافة إلى ما حققه من قيمة إيقاعيّة نتيجة للفظة المتكررة في موقع القافية ــ يؤدِّي جانبا دلاليًّا يوحي بعمق منزلة هذه المحبوبة في نفس بشار من مبدأ أنَّ (القمر) كان ولا يزال أيقونة الجمال عند الشعراء.

(1) الجندي، علي، فن الجناس، ص218 .

(2) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبيدة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة بيروت، ط5 1987 ، ص263 .

(3) الديوان 3/ 145 .

وتتحقق هذه الصورة أيضا بفعل التجنيس التام، كما في قول بشار[1]:

إذا لاح **الصِّوَارُ** ذكرْتُ نُعمَى ** وأذكُـــــرُها إذا نفَـــــــحَ **الصِّـــوارُ**

فقد اعتمد بشار في إجراء هذا التصدير على سياق الطرفين بسبب ضبابيّة التجنيس التام، فالصِّوار الأوّل اسم جمع، وهو القطيع من الظباء أو بقر الوحش، والصِّوار الثاني القطعة من المسك، ومحيط اللفظتين هو الذي يحدد معنى كلٍّ منهما. حيث استطاع بشار بفضل التصدير أن يربط بين هذين المعنيين المتباعدين في الهيئة بأسلوب رشيق وممتع، كما استطاع بفضله أن يؤكّد على مداومته لذكر (نعمى)، فكلّما ظهر قطيع من الظّباء يذكّره بجمالها، وكلّما فاحت قطعة من المسك تذكّره بطيبها، فطرفا التصدير يتقاربان ويلتحمان في جسد (نعمى) وإن تباعدا مضمونا.

ومن ثمّ، استطاع بشار أن يحقق من وراء هذا التصدير ثلاث قيم جماليّة: القيمة الإيقاعيّة المتمثّلة في تكرار لفظة الصِّوار في قافية البيت. والقيمة الدلاليّة التي تُظْهر مدى تعلّق بشار بهذه المحبوبة. والقيمة الثالثة تمثلت في فكرة المخاتلة التي أبدع بشار في نسجها بفعل التجنيس التام. "لهذا كلّه تصبح الكلمات المتجانسة والمرتّبة ترتيبا خاصًّا في الشعر تشكّل قاعدة إيقاعيّة مهمّة في تصوير التجربة الشعريّة، أو المعنى الأعمق للشعر، ولا يمكن أن تكون مجرّد بنية خارجيّة يمكن للشعر أن يستغنى عنها".[2]

ــ كما تتحقق هذه الصورة بفعل التجنيس الاشتقاقي كقول بشار في مدح بني العباس[3]:

لا **يَحْدَبُونَ** على مالٍ بمَبْخَلَةٍ ** إذا اللّئامُ على أموالهم **حَدِبُـــــوا**

أراد بشار أن يخبر بأنَّ ممدوحيه لا يتعهّدون أموالهم بالتنمية والكنز، ولا يبخلون بها على الناس، وقد أكّد هذا المعنى من خلال إثبات أنَّ صفة البخل وتنمية الأموال وكنزها والذود عنها هي من صفات اللئام وحدهم. وتحقق له ذلك من خلال أسلوب التصدير حيث نفى في صدر البيت صفة مذمومة عن ممدوحيه خاصّة، وإثباتها في عجز البيت للئام على وجه العموم.

وقد تكاثفت الصورة مع الإيقاع في إبداع هذه الدلالة، حيث يصوّر بشار البخيل بأمواله في صورة الوالد الحنون الحادب على أطفاله مخافة أن يصيبهم مكروه، وهذه الصورة توحي

---

(1) الديوان 3/ 223 .

(2) الرباعي، عبد القادر، في تشكّل الخطاب النقدي، ص61 .

(3) الديوان 1/ 262. "مبخلة": ما يحمل المرء على البخل. وحدب عليه: حفظه.

بمدى حرص البخيل على أمواله وخوفه عليها. كما استطاع بشار أن يوظّف هذه الصورة في جانبين بفعل النفي والإثبات (لا يحدبون/ حدِبُوا): الجانب الأوَّل إظهار كرم المبذلين المنفقين لأموالهم من غير شفقة ولا رحمة على الرغم من محبّتهم لها، والجانب الثاني إظهار بخل المشفقين على أموالهم من ألم الإنفاق والتفريق.

وقد أظهر بشار هذين الجانبين في قالب إيقاعيّ تحقق بفعل التصدير المتعلّق طرفه الثاني بقافية البيت، إذ لو قدَّمَ لفظة (حدبوا) عن مكانها لما جاء هذا البيت بهذا الجمال وهذا التكاثف الإيقاعي. ولهذا فإنَّ التصدير يُعَدُّ من "أقوى الظواهر البديعيّة على الإطلاق إبانة للعنصر الموقعي المؤشّر على التنغيمات الصوتيّة لكونه يرتكز أساسا على كلمة القافية التي يؤهّلها موقعها النهائي في البيت لأن تكون غنيّة على مستوى الإيقاع"[1].

وقد يجمع بين طرفي التصدير في هذه الصورة شبه الاشتقاق، كقول بشار[2]:

وقد عركَتْ **بتَدْمُرَ** خَيْلُ قَيْسٍ ** فكـــــانَ لِتَدْمُـــــــرِ فيهـــــــــا **دَمـــــارُ**

حيث وقع التصدير هنا بين اللفظين (تدمر/ دمار) اللذين جمع بينهما شبه الاشتقاق، فقد أوهم بشار السامع أنه اشتق اسم المصدر (دمار) من اسم المدينة (تدمر)، وليس كذلك، فاسم المصدر مشتق من دمَّر يدمّر تدميرا ودمارا، أي هلاكا، أما (تدمر) فهي اسم بلد بالشام[3].

وقد زاد هذا التصدير من إيقاع البيت وقوَّى من دلالته التي تشير إلى ما تتمتع به خيل قيس من شدة وشراسة،وذلك لوقوعه السلس الموقَّع بفضل التجنيس الخالي من التكلّف، فالمعنى والقافية يطلبان هذه الكلمة ولا مناص للشاعر من الإتيان بها.

ومما زاد أيضا في جمال هذا التصدير؛ تجاوبه مع كلمة (تدمر) الواقعة في الشطر الثاني، حيث أدَّى ذلك إلى تفشّي الجرس الإيقاع في جميع أجزاء البيت، كما أوحى ــ بما يشتمل عليه من أصوات جهورية متكررة ــ بحركة هذا الجيش وجلبته وسرعة تحرّكه داخل المعركة.

---

(1) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري (من التحسين إلى التكوين)، ص156 .

(2) الديوان 3/ 231 .

(3) الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح ، مادة: دمر .

ولعلّ إيقاع التصدير وجماله لا يظهر إلا عندما تتكرر صوره السابقة في قصيدة واحدة وفق أبيات متتالية أو متفرّقة، كما جاء في قصيدة بشار التي قالها في مدح يزيد بن هبيرة[1]:

1ــ سلِّمْ على الدَّار بـــــذِي تَنْضُـــــــبِ ** فَشَـــــطٌ حَوْضَـــــى فَلِـــــوَى قَعْنَـــــــبِ

2ــ واسْتَوْقِـــفِ **الرَّكبَ** على رَسْمِـــها ** بَلْ حُـــــــــلَّ بالرَّسْـــــــم ولا **تَرْكَـــــــبِ**

4ــ **طالِـــبْ** بِسُعـــــدى شَجَـــــنًا فائِـــــنًا ** وهـــــلْ لِمـــــا قـــــدْ فـــاتَ منْ **مَطْلَبِ**

11ــ إنْ **تَـــــذْهَبِ** الـــدَّارُ وسُكَّـــــــانُـــها ** فإنَّ مـــــــا في القلْـــــــبِ لـــــمْ **يَـــــذْهَبِ**

14ــ مَـــرَّ عليْـــــنا زمَـــنٌ **مُصْعَـــــبٌ** ** بَعْـــــدَ زَمـــــانِ ليْـــــسَ **بالمُصْعَـــــبِ**

22ــ عُلِّقْـــــتُ منـــــها حُلُـــــمًا **كـــاذِبًا** ** يا ليْـــــتَ ذاكَ الحُلْـــــمَ لـــــمْ **يَكْـــــذِبِ**

26ــ **رَكِبْـــــتُ** فـــــــي أهْوالِـــــهِ ثَيِّـــبًا ** إليْـــــكَ أوْ عَـــذْراءَ لـــــــمْ **تُرْكَـــــــبِ**

33ــ ذكَرْتُ من هِقْلٍ غـــدا **خاضِـبًا** ** أو هِقْلَـــــةٍ رَبْـــــداءَ لـــــــمْ **تَخْضِـــــبِ**

43 ــ **دأبْـــــتُ** حتَّـــــى جِنَّتُهُ زائِـــــرًا ** ثُـــــــــمَّ تَعَنَّيْـــــــــتُ ولـــــــــمْ **أدْأبِ**

51ــ **الجالِـبُ** الأسْـــــــدَ وأشْبالَـــــــــها ** يَزُرْنَ مِـــــنْ دُورَيْنِ فـــــي **المِجْلَـــــبِ**

(1) الديوان 1/ 169. تنضب، وحوضى، ولوى قعنب: أسماء أماكن في البادية، يذكرها الشاعر لإحضار الجو البدوي الذي يريد أن يخلعه على القصيدة. وتنضب: شجر حجازي.

58ــ كانُـــــــوا فريقَيْـــــــن فمِنْ **هاربٍ** ** ومُقْعِـــس بالطَّعْـــــــن لـــــــمْ **يَهْـــــــرُبِ**

64ــ حتَّـــى إذا **قرَّبَـــــــــــــهُ** حَيْثُـــــــــــهُ ** منـــها ولـــــــولا الحَيْـــــنُ لمْ **يَقْـــــــــرُبِ**

72ــ لـــــــوْ **حَلَبَ** الأرْضَ بأخْلافِـــــها ** درَّتْ لـــــكَ الحَـــــرْبُ دَمًـــا **فاحْلُـــــــبِ**

لقد عادل بشار بين صور التصدير في الأبيات السابقة، فجاء بأربعة أبيات على كل صورة، كما جاء بأغلب ألفاظ التصدير على جهة التجنيس الاشتقاقي، مثل قوله: (الرّكب/تركب)، (هارب/يهرب)، (حلب/فاحلب)، وكذلك غلّب أسلوب الإثبات والنفي على أغلب الأساليب التي عادة ما كان يستعملها في إجراء التصدير، كما في قوله: (مصعبٌ/ليس بالمصعب)، (كاذبا/لم يكذب)، (خاضبا/ لم تخضب)، (دأبْت/ لم أدأب). وتكثيف مثل هذا الأسلوب قد يعود إلى تزاحم المعاني التي أراد بشار أن يثبتها في هذه الأبيات، فإثباتها يقتضي منه أحيانا إعادتها من خلال النفي لإبراز المفارقة.

ومن ثمَّ، فالتصدير يُعَدُّ "من أساليب تركيز الاهتمام في البيت. فاللفظ المعتمد في التصدير هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى. (....) فالتصدير عمليّة رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنىً ومعنًى"[1].

في حين لم يجر بشار التصدير على سبيل التأكيد والتقرير إلا في بيتين هما:

51ــ **الجالِبُ** الأسْـــــــدَ وأشْبالَـــــــها ** يَزُرْنَ منْ دُورَيْن في **المِجْلَبِ**

72ــ لوْ **حَلَبَ** الأرْضَ بأخْلافِـــــها ** درَّتْ لـــــكَ الحَرْبُ دَمًا **فاحْلُبِ**

فتكرار صيغة اسم المكان (المِجلب) في قافية البيت الأول جاء تأكيدا وتقريرا للحكم الذي ينطوي عليه اسم الفاعل (الجالب) في مطلع البيت، وما يحمله من معاني الصبر والقوّة والشجاعة التي أراد بشار أن يصف بها ممدوحه. وكذلك صيغة الأمر في قافية البيت الثاني (فاحلب) جاءت تأكيدا وتقريرا للحكم الذي ينطوي عليه الفعل (حلب) في حشو الشطر الأوّل.

(1) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيّات، ص92 .

كذلك لم يستعمل بشار الأسلوب القائم على الحكمة إلا في بيت واحد وهو البيت الرابع الذي عجزه يقول: (وهل لما قد فات من مطلب)، حين يئس من طلب الشجن الفائت. فالحكمة فرضت على بشار هنا أن يردد اللفظ مرَّة أخرى، فورود الحكمة ــ كما يقول الطرابلسي ــ "يقتضي ترديدا للفظ معيّن، وكثيرا ما يكون هذا الترديد في شكل تصدير، وهذا ليس غريبا، لأنَّ الحكمة في حدِّ ذاتها تأتي لتعزز معنى كالتعليل أو التبرير"[1].

ولا شك في أنَّ هيمنة بنية التصدير في القصيدة السابقة المتمثلة في شكل لازمة تحدث كلّ حين؛ أحدث قيمة إيقاعيّة ترسّخت في ذات المتلقي وتحققت فيه بفعل التموقع الثابت والمتحوّل لطرفي التصدير. فهذا التصدير المتكرر في القصيدة جعل المتلقّي يتوقع حدوثه بين الفينة والأخرى، كما جعله على مستوى البيت يتوقع قافيته قبل أن يصل إليها، يقول ابن المقفع: "خير أبيات الشعر: البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[2].

كذلك فإنَّ "تفاعل القافية مع كلمة أو كلمات سابقة قد يعمّق إيقاعها من جهة، ويعلي، في الآن نفسه من الحصيلة النغميّة للكلمات السابقة عليها والمتآلفة معها من جهة أخرى"[3].

وبذلك تتبلور القيمة الجماليّة والإيقاعيّة لأسلوب (التصدير)، في أنَّه يمثّل "حلقة مغلقة يرتبط فيها أوَّل الكلام بآخره (.....) حيث يرد اللفظ في الكلام ثمّ ينمو بعده المعنى وصولا إلى خاتمة يتكرر فيها اللفظ، سواء اتّحد اللفظان في المعنى أو اختلفا فيه"[4].

وختاما، فقد استعمل بشار صور التصدير الثلاث، المتمثلة في تصدير الطرفين وتصدير التقفية وتصدير الحشو في أغلب شعره. كما استعمل صورة رابعة أشار إليها ابن المعتز؛ لكنَّها قد لا تدخل في بنية التصدير لوجود الطرف الأول في بداية عجز البيت وليس في صدره، كما يتضح من خلال هذا الشكل:

(.....)..... (.....) ** .....

ومن أمثلة هذا النوع عند بشار قوله:[5]

(1) المرجع نفسه، ص91 .

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، 1/ 116.

(3) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري (من التحسين إلى التكوين)، ص156 .

(4) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالميّة للنشر لونجمان، ط1 1994 ، ص299.

(5) الديوان 1/ 314، 343 . 2/ 4 . 3/ 23 .

يرى النَّاسُ ما نُبْدِي بزينبَ إذْ نأتْ ** **عجيبا** وما يخْفَى من الحُبِّ **أعْجَبُ**

فتـــــى قُريـــــشِ دِيـــــنًا ومَكْرُمَـــــــــــــةً ** **وهبْـــــتُ** وُدِّي لـــــه بمـــــــا **وَهَـــــــــبَ**

قدْ شَبِعْـــــــنا من وُدِّكِ المُـــــرِّ طَعْـمًا ** **ورَويـــــــنا** إنْ كُنْـــــــتِ مِنَّـــــا **رَويـــــتِ**

علـــــى الضُّعَفـــــــاءِ لَيْثٌ حين يَسْطُـــــو ** **وتُوعِـــــدُهُ** فيُسْمِعـــــــــــــــرُهُ **الوعِيـــــــــــدُ**

إيقاع الترديد:

من العناصر الإيقاعية ذات الطبيعة التكراريّة القريبة من التكرار والتجنيس والتصدير ما أطلق عليه البلاغيون اسم (الترديد). فقد ذكر ابن حجة الحموي أنَّ ابن أبي الأصبع فرّق بينه وبين التكرار "فرقا فيه بعض إشراق، وهو أنَّ اللفظة التي تكرَّرت في البيت ولا تفيد معنى زائدا بل الثانية عين الأولى هي التكرار، واللفظة التي يردّدها الناظم في بيته تفيد معنى غير المعنى الأوّل هي: الترديد[1].

ولشدّة اقتراب الترديد من التجنيس جعله ابن رشيق نوعا منه، فقال: "الترديد نوع من المجانسة"[2]. ويرى أيضا أنه قريب من التصدير، فالفرق بينهما عنده أنَّ التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، والترديد يقع في أضعاف البيت[3].

والترديد مع شدّة اقترابه من هذه العناصر الإيقاعيّة، فإنّ له مفهوما خاصًّا يميّزه من غيره يتحدّد في "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثمّ يردّدها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه"[4].

وقد استعمل بشار (الترديد) في نطاق ثلاث صور: الأولى: أنْ يأتي باللفظين المتكررين بشكل متلاحم لا يفصل بينهما إلا فاصل بسيط، بحيث يجمع بينهما شطر واحد. والثانية: أن يباعد المسافة بين لفظي الترديد، فيأتي بكلّ لفظ في شطر منفصل. الثالثة: أن يتكرر في أكثر من بيت بشكل متصل.

ــ فمن أمثلة الصورة الأوّلى قول بشار مخاطبا محبوبته (عبيدة)[5]:

فلهُنَّ الطلاقُ **منّي، ومنّي** ** لكِ طولَ الصَّفاءِ والوُدِّ عذبا

فقد كرر بشار لفظة (مِنِّي) مرتين مع وجود التباين الدلالي في كل منهما، فالمعنى الذي تقدّمه اللفظة الأولى غير المعنى التي تقدّمه اللفظة الثانية، وهو ما يؤكده التركيب النحوي، فالجملة الأولى تنتهي بنهاية الطرف الأول من الترديد، (فلهنَّ الطلاق مني)، إذ المقصود

(1) الحموي، ابن حجّة، خزانة الأدب وغاية الأرب، 1/ 359 .

(2) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 323 .

(3) المرجع نفسه، 2/ 3.

(4) المرجع نفسه، 1/ 333 . وأيضا ينظر العلوي، يحي بن حمزة بن علي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 3/ 47.

(5) الديوان 1/ 392 .

بالخطاب هنا هو باقي النساء اللاتي طلّق صحبتهنَّ من أجل (عبيدة). وتبدأ الجملة الثانية مع بداية الطرف الثاني منه (ومني لك طول الصّفاء)، والخطاب هنا لـــ(عبيدة) التي خصّها بالمودّة من دون النساء الأخريات. فالكلمة هي هي؛ لكنَّ السياق منح لكل واحدة من اللفظتين معنًى مختلفا.

ومن هذا يتضح أنَّ المقصود من اللفظة الثانية ليس التأكيد على معنى اللفظة الأولى، والدليل على ذلك أننا لو توقفنا عند الشطر الأول فقط، لما تحقق مراد الشاعر ومقصوده، ومن ثمّ، فكما أسهمت "البنية النحويّة بطبيعتها التركيبيّة في التطعيم الإيقاعي"[1]، يمكن لها أن تسهم أيضا في بلورة الجانب الدلالي.

ومن الترديد المتلاحم ما هو قائم على الرجوع والعودة، كقول بشار[2]:

كأنَّ **الدُّجى زادت وما زادت الدُّجى** ** ولكـــــــنْ أطـــــــالَ الليـــــــلَ هـــــــمٌّ مُبَـــــرِّحٌ

فكما يقوم إيقاع الترديد على نماذج مترادفة، يقوم أيضا على نماذج من البناء المتضاد، وهو أن "يقوم البيت الثاني بمعارضة البيت الأول أو إنكاره"[3]، وهو ما أطلق عليه القزويني اسم (الرجوع)، وعرفه بأنه "العود على الكلام السابق بالنَّقض لنكتة"[4]، ومثل له بقول زهير:

قفْ بالديار التي لمْ يُعْفِها القِدَمُ ** بلـــى وغيَّـــــرها الأرواحُ والدِّيَـــــمُ

والنكتة كما بيّنها التفتازاني هي: إظهار التحسّر والتولُّه، كأنّه أخبر أوَّلا بما لا تحقق له، ثمّ أفاق بعض الإفاقة، فنقض الكلام السابق قائلا: بلى عفاها القدم، وغيّرها الأرواح والدِّيَمُ[5].

وما ينطبق على البيت ينطبق أيضا على الشطر منه، كما في الشطر الأوّل من بيت بشار السابق. فقد توهّم بشار أوّلا أنَّ الدّجى زادت حقيقة، ثم أفاق لينفي ما توهّمه ويثبت أنَّ السبب يكمن في تطاول الهموم وشدّة الأرق فهي التي أشعرته بطول الليل، وليس كما ظنَّ.

---

(1) شعلال، رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، ص228 .

(2) الديوان 2/ 77 .

(3) ثامر ، فاضل، مدارات نقدية ، ص231 .

(4) الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، ص298 .

(5) التفتازاني ، سعد الدين ، مختصر سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ضمن شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر، 4/ 321 .

وقد وظف بشار إيقاع الترديد المتمثل في إعادة بعض الألفاظ مرَّتين (الدّجى زادت/ وما زادت الدجى)؛ للإيحاء بما يعانيه من ألم وأرق بسبب بُعد المحبوب عنه، فهو يشعرنا مرّتين بما يعانيه من خلال إثبات زيادة طول الليل، ومن خلال نفي هذا الإثبات، إشارة إلى أنَّ همَّه طويل الأمد، شديد الوطأة.

وقد يتحقق إيقاع الترديد في الشطر الثاني بفاصل أطول بين طرفيه، كقول بشار[1]:

وإذا ما داوودُ حلَّ بأرضٍ ** **طاب** ريحانُها **وطابَ** التُّرابُ

فقد ترددت لفظة (طاب) مرَّتين بشكل شبه متجاور في الشطر الثاني من البيت، إلا أنّ ترددها في المرّة الثانية لا يعطي مدلول ذكرها في المرّة الأولى، فلكلّ منهما مدلولها الخاص الذي يحدده السياق.

و"هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسّياق الذي زرعه فيه الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك"[2]. فلفظة (طاب) الأولى أسندت للريحان، بينما أسندت الثانية للتراب، فكل من اللفظتين قامت بوظيفة مختلفة عن الأخرى في البيت. وإن كان كلاهما أوحى ــ إضافة إلى قيمتهما الإيقاعيَّة المتحققة بفعل التماثل الصوتي والتعادل الصرفي الحاصل بينهما ــ باتّصاف هذا الممدوح بالكرم الشديد والجود الواسع، بحيث يتعمّق كرمه وينتشر جوده في كل مكان حلَّ فيه وفي كل بقعة مرّ بها.

ومنه قوله أيضا:[3]

قالتْ عُقَيْلُ بن كَعْبٍ إذْ تَعَلَّقَها ** قَلْبي فأضْحَى بِهِ من حُبِّها أثَـــــرُ

أنَّى ولمْ ترها تَصْبُو فقلتُ لهم ** إنَّ الفُؤادَ **يرى** ما لا **يرى** البَصَرُ

فقد حصل الترديد في البيت الثاني ما بين (يرى) الفؤاد و(يرى) البصر، أي بين رؤية البصر الحقيقية وبين رؤية الفؤاد التي كانت على سبيل المجاز، فالتباين بين لفظي الترديد هنا متحقق من خلال السياق الذي يقعان فيه وليس في ذاتهما مباشرة، فرؤية الفؤاد غير رؤية

(1) الديوان 1/ 354 .

(2) الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص60 .

(3) الديوان 3/ 146 .

البصر. وقد أعقب هذا الترديد جرسا نغميًّا مرتفعا بسبب التجاور الحاصل بين طرفيه، وما أحدثته دلالتهما المختلفة من مفارقة، فالفؤاد عند بشار يرى ما لا تراه العين التي هي محل الإبصار. ومن ثم، توحي هذه المفارقة القائمة على الترديد بما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس متضاربة تعمّق اشتياقه لهذه المحبوبة وتلهّفه لرؤيتها. و"هكذا يتّضح أنَّ الترديد مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلاليّة، على عكس ما قد يوحي به في الظاهر"[1].

وهو أيضا مع قيمته الإيقاعيّة لا يخلو "من التنويه بمعنى يستحكم به النظم وتقوى الدّلالة"[2]، فقد أوحى بشار من خلاله بما يشعر به من إحساس طاغ وشعور عميق نحو هذه المحبوبة.

ومن أمثلة الصورة الثانية التي يباعد فيها بين طرفي الترديد بحيث يقع كل طرف في شطر مستقل، قول بشار[3]:

وما خرجت فيهنَّ **حتَّى** عذلْنـــــــها ** قياما **وحتى** كادتِ الشَّمسُ تخرُجُ

فقد ردَّدَ بشار لفظة (حتَّى) مرَّتين، مرة في الشطر الأوَّل وأخرى في الشطر الثاني، مستغلا هذا الترديد في إحداث جانب إيقاعي شمل الشطرين، وفي إبراز معنى آخر استطاع توظيفه في تضخيم الصورة الشعريَّة التي قصد إليها. فقد أراد بشار أن يضخّم رغبة محبوبته في البقاء بجواره وعدم الرحيل مع زوجها، فذكر أنها لم تخرج حتى أكثر النّساء عذلها، وحتى كادت الشمس تطلع. ومن هنا، "يبرز الترديد ظاهرة صوتيَّة قوامها التكرار والإعادة، فهو يشكّل من زاوية النظر هذه مظهرا إيقاعيًّا يلعب فيه ذكر اللفظة ثانية دورا موسيقيا حرا لا يتقيّد به الشاعر (....) بمواضع من النظم معيّنة. وإنَّما تتحدّد المواضع بمقتضى التركيب والسياق اللذين يتناسبان طردا مع إيقاع البحر من قبل الشاعر"[4].

ولعله مما زاد في تقوية البيت السابق إيقاعيا ودلاليا توافر عامل آخر هو تجاور بنية الترديد مع بنية التصدير وتكاثفها في إخراجه بهذه الصورة.

---

(1) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص62 .

(2) السيّد، عز الدّين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص233 .

(3) الديوان 2/ 69 .

(4) شعلال، رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، ص225 .

ومن هذه الصورة أيضا وقوع طرف الترديد الأوّل في مطلع البيت كقول بشار[1]:

منكم نبيُّ الهُدى يَقْروا محاسِنَهُ ** ساقي الحجِيجِ **ومنكم** مُنهبُ الزَّادِ

وهذه الصورة تعدّ من أكثر أنواع الترديد إيقاعا ودلالة على المعنى، وذلك لمنزلة الكلمة الأولى في نفس المتلقي، فهي أوّل ما تطرق أسماعه، فعندما تتردد بصورة مغايرة يكون لها وقع قويٌّ في نفسه من جهة، ودلالة موحية بما يقصده الشاعر من جهة ثانية. فعندما أراد بشار أن يرفع من شأن ممدوحيه نوَّه بأصولهم الموغلة في الشرف والرفعة مرّة بعد الأخرى، لذلك ردّد لفظة (منكم) محققا من خلال ذلك هدفين: هدفا جماليا يكمن في الجرس النغمي الناتج عن هذا الترديد المنتظم الذي تحقق في بداية الصدر وحشو العجز، إذ "تأثير الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي، بعد مقادير منتظمة، هو أكبر مما لو كانت مقاديرها غير منتظمة"[2]. وهدفا دلاليًّا يكمن في الرفع من شأن هؤلاء الممدوحين والتأكيد على مكانتهم الرفيعة وعزّتهم المنيعة. ومن ثم، فالترديد الذي يفرضه السياق هنا جاء "تجلية للمعنى وبلورته"[3].

ومن أمثلة الصورة الثالثة التي يتحقق فيها إيقاع الترديد في أكثر من بيت، قول بشار متغزّلا بـــ(سعدى) إحدى حبائبه[4]:

متى تعرفِ الدَّارَ التي بان أهلُها ** بسعـــــــدى فإنَّ الدَّمْعَ منكَ قريبُ

تَذَكَّرُ مَنْ أحببــتَ **إذ** أنــت يافـــــــعٌ ** غُــلامٌ فمَغْنـــــاهُ إليـــــــكَ حبيـــــــبُ

وإذْ يُصْبِحُ الغَيْرَانُ تَغْلِي قُــدُورُهُ ** علَيْنَا **وإذْ** غُصْنُ الشَّبَابِ رطِيبُ

وإذْ نحْنُ بالأدْعاص **أمَّا** نهـــارُنا ** فصَعْـــــبٌ **وأمَّا** ليلُـــــنا فرَكُـــــوبُ

وإذْ نلْتَقِي خَلْفَ العُيُـــــون كأنَّـــــنا ** سُـــــلافُ عُقـــــارٍ بالنِّقَاخ مَشُــوبُ

(1) الديوان 2/ 210 .

(2) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيّات، ص60 .

(3) شعلال، رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، ص226 .

(4) الديوان 1/ 212 . ومعنى "الأدعاص": كثيب الرمل. و"النقاخ": الماء البارد.

حيث يعود بشار بخياله في هذه الأبيات إلى ماضي الزمان حيث كانت سعدى مقيمة في دارها ولم ترحل عنها، فيخاطب نفسه قائلا: متى رأيتَ الدارَ في غياب أهلها بكيْتَ، وتذكَّرتَ منْ أحببتَ فيها وأنتَ شابٌّ فَتِيٌّ، فذلك المنزل محبوبٌ لديْكَ، وتذكّرتَ أيضا كيف كانت ليالي الوصال بينك وبين سعدى تشعل الغيران غضبا وحقدا، وكيف كان نهارك معها يصعب فيه الغزل لوجود الرقباء أمَّا الليل فيسهل فيه ذلك، وكيف كان العناق بينكما شديد الاتصال كامتزاج الماء بالخمر.

هذا ما كان يشعر به بشار وأراد أن ينقله لنا بأسلوب فني من خلال بنية الترديد. فالترديد الذي انتهجه في سرد هذه الأخبار كثَّف من إحساسه وانفعاله وصدق عاطفته، كما زاد من موسيقيَّة الأبيات وترابطها، فمع كل تكرار للفظة (وإذ) يتجدد الإيقاع وتتنوع المعاني ويقوى الانفعال وينمو. حيث بدأ انفعال الشاعر خفيفا من خلال ذكر (إذ) في منتصف الشطر الأوَّل منه وإشارتها إلى أيَّام الشباب الأولى، ثمَّ بدأ هذا الانفعال يقوى شيئا فشيئا مع ترديد لفظتي (إذ) و (أمّا) وما يتبعهما من دلالات متنوّعة تبعا لموقف الشاعر حتى يصل إلى ذروته في البيت الأخير، حين يتلاحم الإيقاع مع الصورة من أجل تعميق المعنى وترسيخ الدلالة المتمثلتين في قمّة الانسجام بين الطرفين.

ومن أمثلة هذه الصورة أيضا قول بشار[1]:

1ــ ألا لا أرى شيئًا ألذَّ **مِـــــنَ** الوَعْـــدِ ** **ومنْ** أمَلٍ فيهِ وإنْ كان لا يُجْـدِي

2ــ **ومنْ** غفلةِ الواشِي إذا ما أتيْتُـــــها ** **ومِنْ** نَظَري أبياتَهَا جالِسًا وحْدِي

3ــ **ومنْ** بَكْيَةٍ في المُلتَقَى ثمَّ ضَحْكَـــةٍ ** وكِلْتاهُما أحْلَى **من** الماءِ بالشُّهْـدِ

11ــ **ومنْ** نكد الأيَّام علَّقَنِـــي الهَـــوَى ** بِذاتِ الثَّنَـــــاءِ الغَمْرِ والنَّائِلِ الحَفْدِ

19ــ **ومنْ** حُبِّها أبكِي إليـــها صَبَابَـــــةً ** وألْقَى بها الأحزانَ وفْدًا على وَفْدِ

حيث يعدد بشار في الأبيات الثلاث الأولى مجموعة من الملذّات المتعلّقة بحبِّه لسعدى عند اللقاء وعند الفراق، وفي أوقات الحزن ولحظات السرور، فكلّ ما يخصُّ هذه المحبوبة هو لذيذ فائق الروعة عند بشار، وله مكانة جميلة في قلبه. فيذكر أنَّ من ألذِّ الأشياء عنده هو الوعد الذي تحصَّل عليه من محبوبته بلقائه والأمل فيه، وإن كان ذلك الأمل غير مجدٍ، كما يلذُّ لبشار

(1) الديوان 3/ 12. ومعنى "الثناء": المدح و"الغمر": الكثير. و"النائل": ما يُنال ويُدرك. و"الحفد": سرعة الوصول والإعانة.

غفلة الواشي عنه إذا ما زار محبوبته، وجلس يرقب أبياتها وحيدا، كما يلذُّ له أيضا بكية الحبيبة وضحكتها إذا ما التقاها، وهما أحلى عنده من الماء الممزوج بالعسل. حيث يتردد حرف الجر مع ورود كل لدّة من هذه الملذَّات المتنوّعة محدثا جرسا نغميّا يتوقع السامع وروده مع كل شطر.

ورغم اختلاف الدلالة في البيت الحادي عشر وفي البيت التاسع عشر عن دلالة الأبيات الأولى إلاَّ أنَّ بشارا يبقى محافظا على ترديد حرف الجر في بداية البيت مع بداية المعنى الجديد، وكأنَّ هذا النكد الناتج عن عشقه لامرأة يكثر النَّاس من حمدها، وما يلقاه في حبِّها من أحزان تعوده كالوفود المتتابعة هو جزء من هذه الملذَّات التي يشعر بها في لحظات السرور والفرح.

وقد بدأ ترديد حرف الجر (من) بكثافة خاصّة في الأبيات الثلاثة الأولى من خلال وجوده في كلا الشطرين، ثم بدأ يتلاشى شيئا فشيئا حتى أصبح كاللازمة يتردد بعد مجموعة من الأبيات مع تغيّر الدلالة، كما في البيت الحادي عشر والتاسع عشر.

وهذا الترديد الملازم لبداية الأبيات يُحدث إيقاعا متوقّعا عند المتلقّي مع مطلع كل بيت، حيث يستغلّه الشاعر في الإتيان بمعان جديدة، وفي التعبير عن انفعالاته المتدفقة والمتجددة نحو هذه المحبوبة التي لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد.

وأخيرا، فإنَّ بنية الإيقاع الداخلي بجميع عناصرها المذكورة هنا، وهي: (التجنيس، التوازي، التصدير،الترديد) تكمن أهمِّيَّتها في مدى تعلُّقها الجاد والمؤثر بالجانب الانفعالي للشاعر وكذلك بالمعنى، وهو ما ثبت عبر النماذج المحللة لشعر بشار في هذا الفصل.

نماذج الدراسة النصيّة[1]:

الأنموذج الأوّل: قصيدة في المديح، يقول فيها بشار[2]:

1ـ ألمْ يأنِ أنْ تَسْلُـــــــــــى مَوَدَّةَ ** فَتَخْـــــلُفَ حِلْـــــــمًا أو مَهْدَدَا
تُصِيـــــــبَ فترْقُدَا

2ـ وما ذكرُكَ اللائـــــــي مَضَيْنَ ** عليكَ نَـــــــــــــــوى الجيرَانِ براجعِ
حتَّى تَبَدَّدا

3ـ أجِدَّكَ لا تنســـــــــــــــى ** عَشِيَّـــــــــــــــــــــة إذْ
بمَقْصُودَةِ اللّوى راحتْ تَجُرُّ الْمُعَضَّدَا

4ـ عَسِيبًا كإيمِ الجِنِّ ما فات مِرْطُها ** ومِثْلُ النَّقَا في المِرْطِ منها مُلَبَّدَا

5ـ تُريكَ أسِيـــــــــــــــــــــلَ ** كشمسِ الضُّحَى وافتْ مع الطَّلْقِ أسْعُدَا
الخَدِّ أشْرَقَ لوْنُهُ

6ـ ونحْرًا ** بِـــــهِ لِبَّـــــــةً منـــــــها
يُرِيـــــــــــــــــــكَ الدُّرَّ تَزيـــــــنُ الزَّبَرْجَـــــــدَا
لمَّا بَدتْ لنا

7ـ وحَمْراءُ كَلْوَاذِ ** فُؤادِي وهاجَـــــتْ عَبْـــــــرَةً
الكَثِيـــــــــــــــــبِ تَطرَّبتْ وتَلْـــــــــــــــدُّدَا

8ـ تَقالٌ إذا راحَـــــــــــتْ كَسُولٌ ** وتَمْشِـــــــــــــــي الهُوَيْنا

---

(1) تمّ اختيار هذه النماذج وفق المعايير الآتية: تباين البحر العروضي (الطويل/السريع/الخفيف). تباين الدوائر العروضيّة (11/7/4). تباين القافية (المجردة/المؤسسة/المردفة). تباين الروي (الدال/الباء/الحاء). تباين مجرى الروي (الفتح/الضم/الكسر). تباين الغرض الشعري (المديح/العتاب/الغزل). تباين زمن القصيدة (طويلة/قصيرة). إضافة إلى كل ذلك ضرورة توافر الظاهرة الإيقاعيّة في كل أنموذج يتم اختياره.

(2) الديوان 3/ 32. نظم بشار هذه القصيدة في مدح الأمير محمد بن الخليفة العباسي أبي العباس السفاح، وفيها أيضا مدح للخليفة أبي جعفر المنصور (عم الأمير ومن ولاه على البصرة)، وللعباسيين جميعا. وفيها إشارة إلى إيقاع العباسيين ببني أميّة. وقد جعل بشار نسيب هذه القصيدة تشبيبا بامرأة سمّاها (مهدد). والقصيدة من بحر الطويل، عروضها وضربها محذوفان (مفاعلن).

إذا غدَتْ حين تَمْشِي تَأوُّدَا

9ــ تَرى قُرْطُـــــــــــــها ** بِنَقْنَفِـــــــهِ منْ
مُسْتَهْلَكًا دون حَبلِها واضِـــــــــــــــــحِ اللَّيْثِ أجْيَدَا

10ــ غَـــدَتْ بِهَوانـــــــا من ** شَطُـونٌ ودَهْـــــرٌ
رُفاعَـــــــةَ نِيَّـــــــةٌ فاجِـــــــــعٌ منْ تَـــــوَدَّدا

11ــ فآلَـــــى علـــــى الهَجْرِ الرُّقادُ ** نَجِيَّـــــــــــــــــــا
ولمْ تَزَلْ لِضِيفـــــــــانِ الهُمومِ مُسَهَّدَ

12ــ كأنِّـــــــي غَداةَ اسْتَقْرَأَ الحَيُّ ** شَرِبْـــــتُ ببَينِ الحَـــــيِّ منْ سُمِّ
هالِـــــــــكٌ أسْعَدَا

13ــ إذا انجـــــــــابَ ** ولمْ تَكْتَـــــــحِلْ عَيْنِي منَ
هَـــــــمٌّ آبَ آخَرُ مِثْلُـــــهُ الهَـــــمِّ مِرْوَدَا

14ــ وكُنتُ إذا ضاقـــــــتْ هُمُومِي ** أراجِـــــــــــــيَّ حتَّى أُوردَ
قَرَيْتُها الـــ الهَـــــــمَّ مَوْرِدَا

15ــ بذي اللَّـــــــــوث من سِرِّ ** يَروحُ مُعَـــــــــــدَّى أنْ
المَهاري كأنَّمـــا يَكِـــلَّ ويَعْمَـــــــــــدَا

16ــ بدِقَّيْـــــــهِ آثـــــارُ ** مَجَـــــــــرٌّ سُيُـــولٍ في
النَّسُـــــــــوع كأنَّـــــــها الصَّفَا حين خدَّدَا

17ــ وناعِـمَـــــةِ ** بِتَكْلِيفِنـــــــاها
التَّأويـــــــــبِ عَدَّيْـــتُ فَـــــدْفَـــــدًا ثـــــمَّ
لَيْلها فـــــدفـــــدَا

18ــ حَمَيْـــتُ الكَـــــرَى ** إلـــــى أنْ جَـــلَى وَجْهٌ من
عَيْـــنًا لها واحْتَمَيْتُهُ الصُّبْحِ أرْبَدَا

19ـ فأصبَحْتُ أُثنِـــي غَرْبَ رَوْعاءَ ** بِـــــها جِنَّـــةٌ منْ
أوْحَشَتْ طائِـــــرِ حِينَ غَـــرَّدَا

20ـ مُواشَلَـــــــــــــةٌ ** بِشَرْقِـــــــيٍّ وَعْســـــاءِ
مثـــــــلَ الفَريـــدَةِ عَبَّدَتْ السُّمَيْنَـــــةِ مَرْقَدَا

21ـ رَعَـــــــتْ غِيبـــــــةٌ عنهُ ** لقَـــــــى لِلْمَنايـــــــا بَيْنَ
وأضْحَى بِغَيْبِهِ دِعْصَيْـــــنِ مُفْرَدَا

22ـ غَـــــدَتْ وبـــــها شَيْءٌ ** لِتُرْغِـــــدَهُ مـــــنْ
وراحَـــتْ بِمِثْلِهِ حَشْيـــــها أنْ تَرَغَّـــــدَا

23ـ فمـــــــا وجـــــدتْ إلاَّ ** وإلاَّ إهـــــــــــابًـــــا
مَجَـــــرَّ إهابِـــــهِ بالقَـــــــفِيِّ مُقَـــــدَّدَا

24ـ فَســـــــــافَتْ ** حَـــــدِيدَةَ طَـــــرْفِ
عَلَيْـــــــــهِ ساعَةً ثُمَّ أدْبَرَتْ العيـــــنِ نَظَّارَةَ العِدَا

25ـ رَشِـــدتَ أميـــــــرَ ** ظَفِـــرْتَ وولَّيْـــــتَ
المؤمنيـــــن وإنَّما الأمِيـــــنَ المُسَـدَّدَا

26ـ ونِعْـــــمَ أمِيـــرُ المِصْـــرِ ** وَدُودًا وفـــــي الإســـــلام
يُصْبِـــحُ للّقا عَفَّـــــا مُـــوَدَّدَا

27ـ أغَـــرَّ علِيـــــمًا ** عَنِـــيـــفًا ولا رثَّ
بالسِّيَـــاسَـــةِ لـــمْ يُقِـــمْ الفُـــــوى مُتَـــهَـــدَّدَا

28ـ يَزِيـــــنُ بعَـــــدْلِ ** مَحاسِـــنُ دُنْيـــــــا
مُلْكَـــــهُ ويَزِينُـــــهُ مَـــنْ يَدِيـــــنُ تَأيُّـــدَا

29ـ مِنَ المُنعِمِيـــنَ الشُّـــــمِّ ** وإنْ جَـــرَّدَتْـــــهُ الحَـــرْبُ
يجْري بحِلْمِهِ يَوْمًا تَجَـــرَّدَا

30ـ رَحِيـــمٌ بنـــا سَهْـــــلُ ** يرانـــــا بنِيـــــهِ بيْـــنَ
الفَنـــــاءِ كأنَّـــما كَهْـــــلٍ وأمْـــــرَدَا

31ـ فبلِّـــــغ أمِـــــيرَ ** بَعثْـــتَ عليْـــنا مَـــنْ
المؤمنيـــــن وقـــــلْ لهُ أراحَ وأرْقَـــــدَا

32ـ نَكَّـــى زادَهُ ** خَبيـــئًا كمـــن تحـــت
بالمُلْحِدِيـــــــن فأصْبَـحُوا النَّرَى أو مُجـرَّدَا

33ـ فَزِدْ مَـــنْ كفاكَ المِصْـــرَ حِينَ ** فإنَّ الـــــذي
هَززتَـــهُ يَعْنِيـــــــكَ يَعْنِي
مُحَمَّـــــدَا

34ـ لـــــهُ صَفَـــــدٌ دانٍ ** وإنْ سِيـــمَ خَسْـــــفًا قدَّمَ
وشَعْـــــبٌ مُؤَخَّـــــرٌ المـــوتَ أسْـــوَدَا

35ـ بـــهِ نَطْحَـــرُ الأقْـــذاءَ عنْ ** ونَلْـــقَى إذا نأبَـــى
سَرَيَاتِـــنا الجِنـــانَ تَغَـــرَّدَا

36ـ تَعَـــوَّدَ أخْـــذْ ** وكُلُّ امـــرئٍ جـــارٍ علـــى
الحمْـــدِ منَّـــا ما تَعَـــوَّدَا
بمالِـــهِ

37ـ يجُـــودُ لنا لا يَمْنَـــعُ المـــالَ ** ولا اليَـــوْمَ إنْ أعْطـــاكَ
باخِـــلاً مانِعُـــهُ غَـــدَا

38ـ كذلـــكَ تَلْقَـــى الهاشِمِـــيَّ ** جَـــوادًا وإنْ عاودْتَـــهُ
إذا غـــدَا كـــانَ أجْـــوَدَا

39ـ لـــهُ شِيَـــمٌ تَحْكِـــي أبًا ** إذا قُسِمَـــتْ كانَـــتْ
كـــانَ سَابِـــقًا نُحُـــوسًا وأسْـــعُدَا

40ـ ومـــنْ عمِّـــــهِ فيـــهِ ** وبَـــالاً علـــى قَـــوْمٍ وإنْ
شَمائِـــلُ أصْبَحَتْ كُـــــنَّ ...ـدَا

41ـ إمامـــانِ لا يُـــدْرَى ** على النَّاسِ أمْ ذا كـــان أمْ ذاكَ
أهـــذا بِسَيْبِـــهِ أعْوَدَا

42ـ هُـــمَا جُـــرِّبَا قَبْـــلَ ** فأيَّهـــما أشبَهْـــتَ
الجِيـــادِ وقُـــلِّدَا كُنْـــتَ المُقلَّـــدَا

43ـ سَماحًا إذا ما جَرَّتِ الحـــربُ ** وعِـــزًّا إذا جَمْـــرٌ
ذيْلَـــها كجَمْـــرٍ تَوَقَّـــدَا

44ـ تَخَوَّلْـــتَ مَخْـــزُومًا ** فأصْبَحْتَ مِـــنْ
وفُـــزْتَ بِهاشِـــمٍ فَرْعَـــيْ قُرَيْشٍ مُرَدَّدَا

45ـ وأنتَ ابـــنُ مَـــنْ رادَى ** جِـــهارًا وبِالْبَصْـــرِيِّ
أمَيَّـــة بالقَـــنَا ضَـــرْبًا مُؤَيَّـــدَا

46ـ أهَبَّ لهـــمْ فُرســـانَ ** وخُرْسًا تَبـــاهَـــى في
حربٍ مُطِلَّـــةٍ السَّنوَّرِ حُشَّـــدَا

47ـ فمـــا بَرِحُـــوا يَسْـــدُونَ ** بِمَلْمومَـــةٍ لـــمْ تُبْـــقِ
حتَّـــى رمَاهُـــمُ نِيـــرًا ولا سَـــدَا

48ـ فأصْبَحَـــتِ النُّعْمَـــى علينا ** قَتِيـــلاً ومحْمُـــولاً
وأصْبَحُـــوا إلَيْـــكَ مُصَـــفَّدَا

49ـ أبُـــوكَ أبـــو العَبَّـــاسِ ** وأنْـــتَ المُرَجَّـــى فـــي
جَلَّـــى بِسَيْفِـــهِ قَرَابَـــةِ أحْمَـــدَا

50ـ وكُـــلُّ أبٍ يُدْعَـــى لـــهُ ** يُعَـــدُّ ويَسْمُـــو فـــي
سَيْـــفُ نَجْـــدَةٍ المَكـــارِمِ مُصْعِـــدَا

51ـ وكَـــمْ لـــــكَ أمٍّ ** وأخرى مِـــنَ الصِّيـــدِ
حُـــــــرَّةٍ المُقِيمِيـــنَ مرْفَـــدَا
حـــــارثيَّـــــــــةٍ

52ـ خَزَمْـــــتَ بمخـــــــزومٍ ** وهشَّمـــتَ أخـــــــرى
أنوفًـــــا كثيـــــــرةً بالهواشـــــــم حُشَّـــدا

53ـ ولا بَيْـــــتَ إلاَّ بيـــــــتُ ** مُنِيـــفًا يُراعِـــــــــي
مَجْـــــدِكَ فوقَـــــهُ الفَرْقَدَيْـــــن مُشَيَّـــــــدَا

54ـ وأنْتَ الْهُمـــــــامُ المُسْتجـــــارُ ** مِرَارًا ومِـــــنْ دَهْـــــرٍ
من الـــرَّدى طَغَـــــى وتَمَـــــرَّدَا

55ـ وإنْ يأتِـــكَ ** أتَـــوْكَ فروَّيْـــــتَ القَدِيـــــمَ
المُسْتشْـــــــرعـــــون المُصَـــــــــرَّدَا
فرُبَّـــــما

56ـ فَعَالُـــــكَ محمـــــــــودٌ ** وهـــل تجـــــــدُ المحمـــــودَ
وأنْـــــتَ مُحَسَّـــــــدٌ إلاَّ مُحسَّـــــــدَا

57ـ فَرَعْـــتَ قريـــــــشاً في ** يَمُـــدُّ يَدَيْـــــــهِ دُونَـــــها
أُرُومَتِـــــــها التـــي كُـــــلُّ أصْيَـــــــــــدَا

58ـ يَذُبُّـــونَ عـــــن وادٍ حَـــــرامٍ ** إذا أفْرَخـــتْ أحْيَـــتْ من الدَّهْـــرِ
وبَيْضَـــــــــةٍ مُجْمَـــــــدَا

59ـ أرى النَّـــــاسَ ما كُنْتُـــــــمْ ** ولـــو فَقَدُوكُـــــــــمْ خالَـــــفَ
مُلُوكًا بأمْنَـــــــةٍ القائـــــمُ اليَـــــدَا

60ـ وأنْتُم سُقـــــاةُ الحـــــــجِّ ** وأدْلُئِكُـــمْ لـــمْ تَحْمَـــــدِ
لـــولا حِياضُكُـــــم النَّـــــاسُ مَـــــــوْرِدا

61ــ وَرِثْتُم رسُولَ اللهِ ** وعِزًّا على رَغْمِ
بَيْتَ خِلافَةٍ العَدُوِّ وسُؤْدَدَا

62ــ لكمْ نَجْدَةُ العَبَّاس في كُلِّ ** ويومَ حُنَيْنٍ إذْ
موطِنٍ أشاعَ وأشْهَدَا

63ــ مُقِيمٌ يَذُبُّ ** حِفاظًا وقد ولَّى
المشركين بِسَيفِهِ الخمِيسُ وعرَّدَا

64ــ بَنَى لكم العبَّاسُ في شَرَفِ ** وفضْلُ ابن عبَّاسٍ أغارَ
العُلى وأنْجَدا

65ــ وأنْتُم حُماةُ الدِّين ** لقَدْ قذِيَتْ عيْناهُ أو
لولا دِفاعُكُم كان أرمَدَا

66ــ ومروانُ لمَّا أنْ طغَا ** زَوائرُ منه
وأتتكُمُ بادئاتٍ
وعُوَّدا

67ــ نَصبْتُم لهُ البيضَ ** وخَطِّيَّةً أخمدن ما
اللَّوامِعَ بالرَّدى كان أوقَدَا

68ــ ففرَّقتُمُ ** بِمُلْكِكُمُ العادِيِّ
أشْياعَهُ مُلكًا
وهَدَمْتُمُ مُوَلَّدَا

69ــ فأصْبَحَ مَطْلُوبًا وآبَ ** كَتائِبُ أدْرَكْنَ الحِمارَ
برأسِهِ المُطَرَّدَا

70ــ ومُسْتَوْقَعٌ عندَ ** مُدَعُّونَ في الهَيْجَا إلى
البريَّةِ أنَّكُمْ منْ تَوَرَّدَا

71ــ أنَخْتُمْ لنـا مـــا بين ** إلى الصِّيـــنِ تُرْوُونَ القنـــــا
شَرْبَـــةٍ جِيـــدَةٍ والمُهَنَّـــدَا

72ــ فَدًى لِبني العبَّـــاسِ نفســـي ** وما ملكـت نفســـي طريـــقًا
وأسرتـــي ومُثْلـــدَا

73ــ إذا حارَبُوا قومًـــا رأيْـــتَ ** يقُودُ المَنـــايـــا
لِـــواءَهُـــمْ بارقـــاتٍ
ورُعَّـــدَا

74ــ بأرْعَنَ تُمْسِـــي الأرْضُ منـه ** وتلْقَى لهُ الجِـــنَّ العفاريـــتَ
مريضَةً سُجَّـــدَا

75ــ أقُولُ لِسُعْـــدَى حيـــنَ هـــزَّ ** وجانَبَها المعْـــرُوفُ
عدُوُّهـــا ممَّـــن تَزَيَّـــدَا

76ــ سَيكْفِيـــكِ سَجْـــلٌ من ** وَعِيدَ العِـــدَى والبُخْـــلَ
سِجـــالِ مُحمَّـــدٍ ممَّـــنْ تعقَّـــدَا

77ــ سِمـــامُ الأعـــادِي منْ يَدَيْـــهِ ** ..... فيـــها شِفـــاءٌ
وفيهـــما مـــن الصَّـــدَا

78ــ إذا عَـــزَّتِ الأنـــدادُ دَلَّ ** وسَيَّـــانِ تَدْلِيـــلُ
نَـــوالُـــهُ المَواهِـــبِ والنَّـــدَا

79ــ دّريُّ الـــدُّرى في المَحْـلِ يُوري ** إذا المُسْهِـــبُ المأمُولُ أكْـدَى
زنادَهُ وأصْلَـــدَا

80ــ إذا آذنَتْهُ الحرْبُ آذَنَ نومُهُ ** بحرْبٍ إلى أنْ يُقْعِدَ الحـــرْبَ
مَقْعَـــدَا

81ــ حَمُولٌ على المكروهِ نفْسًـــا ** إذا هـــمَّ لـــم يَقْعُـــدْ بما
كريمَـــةً كـــان أوْعَـــدَا

إضاءة للنّص:

سار بشار في بناء هذه القصيدة على نهج القدماء في بناء قصيدة المديح، فهم يبدؤونها عادة بمقدّمة طلليّة يتناولون فيها بكاء الديار والتغزّل بالمحبوبة، ووصف الدابّة ومتاعب الرحلة.

وقد أشار النقاد قديما إلى أهمِّيَّة هذه المقدّمة وأثرها البالغ في بناء مثل هذه القصائد، يقول عبد الفتاح نافع: "حظي مطلع النص في النقد القديم باهتمام بالغ، فقد رأى فيه غالبيّة النقّاد القدماء دلالة موحية لما بنيت عليه القصيدة، وما ترمي إليه، وأنَّ أهمِّيَّته كامنة فيما يتوافر فيه من إمكانات وقدرة على استفزاز المتلقّي، وحفزه للسماع"[1].

إلاَّ أنَّ بشارا في المرحلة العبَّاسيَّة بدأ يتحرر من التقليد الخالص لهؤلاء القدماء، فقد "مضى يتخفف من التقاليد الفنّيّة القديمة، ليُرْسِي مكانها أصولا فنِّيَّة جديدة"[2]. ولعلّ المقدّمة الطلليّة هي من أهمّ الأشياء التي ألحق بها التجديد، حيث كان للجانب الحضاري أثر كبير في تحوير العناصر الفنّيّة القائمة عليها، وتطويعها وفقا لطبيعة العصر العباسي المتحضّرة التي يعيشها الشاعر. فقد استطاع مثلا أن يُجدِّد في مقدّمة هذه القصيدة من جهة تقليص حجمها بابتعاده عن بكاء الديار وعدم التمادي في التّغزل. ومن جهة التحوير في فكرها أيضا، فقد كان الشعراء عادة يصفون تهالك الدابة وانهيارها استجداء لكرم الممدوح، أما بشار فقد وصف قوّتها ونشاطها ورغبتها الجامحة إلى الوصول وملاقاة الممدوح. وقد كان بشار أيضا "يستغل ما كان يترامى إلى سمعه من معان أو أفكار جديدة ليصوغها في شعره صورا جديدة على حظ كبير من الطرافة"[3]، على نحو ما سنجده في هذه القصيدة من استغلال صورة الناقة القويّة الصلبة التي لا تحتاج إلى من يعينها في مواصلة الطريق، وصورة الظبية العاجزة عن إنقاذ ولدها من الهلاك؛ في الإشارة إلى ضعفه هو وعجزه عن مواجهة الحياة بالمقارنة مع غيره من الأقوياء.

حتى إذا انتقل بشار إلى المديح بعد مقدمته الغزليّة ووصف رحلته إلى الممدوح؛ نجده يتمادى في وصفه لهذا الممدوح ويطيل المقام في هذا الجانب بحيث لم يترك صفة من صفات الرفعة والسؤدد إلا نسبها له، ولم يقْصُر هذه الصفات على ممدوحه فقط وإنما شملت أيضا أهله

---

(1) نافع، عبد الفتاح صالح، الشعر العبَّاسي (قضايا وظواهر)، دار جرير عمان، ط1 2011، ص13.
(2) خليف، يوسف، في الشعر العباسي (نحو منهج جديد)، دار غريب، القاهرة، ص44.
(3) المرجع نفسه، ص46 .

وعشيرته. وقد ابتدأ مديحه متوجّها بالحديث إلى أمير المؤمنين (المنصور)، ناعتا إيّاه بالرشد؛ لأنَّه اختار الأمير محمد (الممدوح) لولاية البصرة، فهو الذي يتّصف بكلّ صفات الإمارة المتمثلة في الأمانة والسداد والرحمة والعفو والمودّة والرأفة والقوّة والعدل والحلم والجود والشجاعة والحنكة. وبعد أن ذكر بشار هذه الصفات على جهة الإجمال أخذ يفصّل فيها، فذكر أنَّ هذا الأمير قد هزم الملحدين وسلب إرادتهم، وأنَّه الجواد الذي لا يخشى الفقر، وأنَّ الجود متأصّل فيه وعادة من عاداته، وأنَّ هذه الرحمة والرأفة والشجاعة والصلابة صفات ورثها عن أبيه وعمّه وعن أهله بني هاشم وعن أخواله بني مخزوم، فهي متأصّلة فيه غير عارضة. وبعد أنْ شفى الشاعر غليله من وصف ممدوحه انتقل إلى عشيرته، حيث نسب لها الشرف الأعلى في دفاعها عن مكّة وذودها عنها، وفي دفاعها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم يوم حنين، وفي محافظتها على الدين وأركانه، وفي هزيمتها لبني أميّة وتشريدهم وقتل خليفتهم، مشيدا بشجاعتها وإقدامها وأثرها البالغ في توسيع رقعة الدولة الإسلاميّة. وفي ختام القصيدة يعود بشار مجددا لممدوحه عبر مخاطبته لامرأته (سعدى) التي خشيت الفقر، ليخبرها بأنَّ جود الأمير سيدفع عنها وعيد العِدى وشحَّ البخيل، فهو الشجاع الصبور الذي إذا وعد أوفى، والذي إذا همّ بأمر لم يقعد حتَّى ينجزه.

ومن ثم، فإنَّ هذه القصيدة على الرغم من طولها، ومشاهدها المتنوّعة؛ تُعَدُّ وحدة واحدة، استطاع بشار أن يوحّد بين أجزائها عبر الإشارة المتكررة إلى الهدف المنشود من نظمها. هذا الهدف الذي مهّد له من خلال مشهدها الأوّل الموحي بزهده في النّساء، فقد آن الأوان لترك اللهو والضياع، واللجوء إلى الجدِّ والتعقل. وهي خطوة أولى للفت انتباه الممدوح بخصوصيّة النّص. حتى إذا انتقل بشار إلى المشهد الثاني سار خطوة أخرى في اتجاه الهدف المرصود في الذاكرة، حيث وظّف هذا المشهد في رصد معالم الرحلة إلى هذا الممدوح، والإشارة من طرف خفي إلى ضعفه وعجزه وحاجته إلى كرم الممدوح وعطائه. ثم الولوج بقوّة في الهدف المنشود عبر مشهد المديح آخر مشاهد القصيدة، حيث استولى هذا المشهد على جميع حواس بشار ومشاعره.

ولكي يتم التعرّف على مشاهد هذه القصيدة عن قرب، وملاحظة جوانب الضّعف والقوّة في كلّ مشهد من مشاهدها وفق تباين عواطف الشاعر وانفعالاته؛ يتمّ اللّجوء إلى دراسة أبرز الجوانب البنائيّة فيها، وهو الجانب الإيقاعي المتمثّل في بعض الظواهر الإيقاعيّة المنتشرة في جميع أجزائها، وهي الدوائر الوزنيّة، والكلمات القوافي، وعناصر الإيقاع الداخلي.

إيقاع الدوائر الوزنيّة في النّص.

نظم بشار بن برد هذه القصيدة على بحر الطويل، وهو بحر يمتاز بطول الوزن ووفرة المقاطع، وهما "يمنحان الشاعر مزيدا من المرونة في التحرّك عبر المسافة الموسيقيّة للبيت الشعري"[1]. كما يمتاز هذا البحر في دائرته العروضيّة بتفاعيله المركّبة (فعولن/مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن)، ومقاطعه الطويلة المتكررة (_) في كل من تفعيلتيه الخماسيّة والسباعيّة.

وهذه الدائرة وإن دلّتْ على البحر الشعري التي نُظمت عليه القصيدة، إلا أنَّه لا يمكن لبشار مهما أوتي من قوّة ناظمة، أن يعتمد عليها فقط دون غيرها من الدوائر في نظم جميع أبياتها، ذلك لأنَّ الشعر عبارة عن مجموعة من الانفعالات والأحاسيس والمواقف والمعاني التي تحتاج معها إلى أن يتحوّل الوزن الشعري الخاص بكل بحر إلى مجموعة من الأوزان المعبّرة عن كل موقف عاشه الشاعر وعن كلّ انفعال شعر به.

ومن ثمَّ، يصبح بإمكاننا "حين نرصد البنية الإيقاعيّة والموسيقيّة (العروضيّة) للقصيدة أن نحكم على جزء أساسي من تحوّلاتها ودلالاتها ومتغيّراتها النفسيّة دون أنْ نرى النَّصّ نفسه أمامنا، أي إنَّ الصورة الإيقاعيّة مؤشّر على منعطفات مهمّة في القصيدة، ويمكننا أنْ نرصد من خلالها ملامح التحوّل ومؤشّرات الانفعال والتغيير في النص الشعري"[2].

وفي هذا السياق تتشكّل الدوائر الوزنيّة في هذه القصيدة وفقا لما صوّرته من مشاهد وانفعالات، حيث ارتدّت أشطر أبياتها المتكوّنة من مائة وواحد وستين شطرا[3] إلى أربع دوائر وزنيّة. ولعلّ انحصار هذه الأبيات الكثيرة في هذا العدد القليل من الدوائر سببه أنَّ الشاعر جعل إيقاع العروض (مفاعلن) موافقا لإيقاع الضرب (مفاعلن)، مما تسبب من هذه الناحية في إعادة إيقاع الأشطر الثانية من الأبيات على نفس إيقاع الأشطر الأولى. وقد جاءت في القصيدة كالآتي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	4321	47 مرّة

(1) فتوح أحمد، محمد، شعر المتنبّي (قراءة أخرى)، ص142 .

(2) الرواشدة، سامح، الشعر وذاكرة الطفولة (دراسة في شعر محمد لافي)، دار الكتاب الثقافي، الأردن أربد، 2010، ص65 .

(3) تمَّ استثناء الشطر الثاني من البيت: 77 لوجود بتر في تفعيلته الأولى لم يهتد إليه المحقق، مما تعذّر معه معرفة نوع الدائرة.

الثانية	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	4323	23 مرّة
الثالثة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	4123	35 مرّة
الرابعة	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	4121	56 مرّة
المجموع			161 مرّة

يوضّح الجدول أنَّ القصيدة لم تقتصر على دائرة إيقاعيّة واحدة بحيث ينظم بشار بواسطتها جميع مراحل هذا القصيدة وما اعتراها من انفعالات ومشاعر متباينة، بل اعتمد في ذلك على مجموعة من الدوائر التي استطاع من خلالها أن يثري القصيدة بنغمات إيقاعيّة متلونة ومتغيّرة.

وقد حلَّت هذه الدوائر على رقعة القصيدة بشكل متفاوت من حيث الزمان والمكان ومن حيث الكثرة والقلّة، فقد تكرر بعضها في مطلع القصيدة في حين أنَّ بعضها الآخر لم يتحقق إلا مع مطلع البيت الرابع مثل الدائرة (4121)، كما أنَّ بعض الدوائر تكثر في الشطر الأوَّل مثل الدائرة (4123)، وبعضها يكثر في الشطر الثاني مثل الدائرة (4121)، التي هي أيضا من أكثر الدوائر الإيقاعيّة استعمالا، وتمتاز بكثرة المقاطع الطويلة من خلال تكرار الوحدة الخماسيّة مرّتين (فعولن/ ب ــ ــ)، مما يعني أنَّ البطء الإيقاعي مخيّم على أغلب أبيات القصيدة، والذي يؤكّد ذلك مجيء الدائرة الثانية (4323) التي تمتاز بالمقاطع القصيرة عبر تكرار الوحدة الخماسيّة الناقصة (فعول/ ب ــ ب)؛ في ذيل الترتيب، حيث لم يتم استعمالها إلا نادرا.

وهذا البطء الإيقاعي له علاقة ما بواقع القصيدة التي نظمها بشار في غرض المديح، هذا الغرض الذي يتناوله الشعراء عادة بشيء من الأريحيّة، فيطيلون القصيدة فيه ويعددون من موضوعاتها. وحرصا منهم على أن تخرج في أبهى حلّة؛ ينظمونها في أوقات متقطّعة ويقومون بتنقيحها أكثر من مرّة وبمداولتها بين الرفاق، كي تنال رضا الممدوح واستحسانه، فيتحقق الغرض من نظمها وإنشادها. وهذه العناية العتيقة بقصيدة المديح هي التي دفعت بشارا إلى التأنَّق في اختيار مفردات قصيدته، بحيث تكون متلائمة مع تفاعيل بحرها الشعري دون نقص يذكر.

وبما أنَّ بشارا قد سلك في نظم القصيدة طريقة القدماء من حيث ابتداؤها بالمقدمة الغزليّة، ثمَّ التعريج على وصف الرحلة وما صادفه فيها من طبيعة صامتة ومتحرّكة صحبة دابّته التي رحل عليها، ثم الخوض في ذكر صفات الممدوح وإنجازاته؛ فإنَّ الاهتمام بالدوائر

الوزنيّة يشتدّ ويفتر حسب المشاهد المستعملة في القصيدة[1]، كما يتضح من خلال الجدول الآتي:

الدائرة ورمزها	مشهد الغزل	مشهد الرحلة	مشهد المديح	مجموع التكرارات
الأولى/4321	7	3	37	47
الثانية/4323	3	3	17	23
الثالثة/4123	5	6	24	35
الرابعة/4121	11	10	35	56
مجموع الأشطر	26	22	113	161

فمن خلال الجدول السابق يتضح أنَّ الدوائر الإيقاعيّة تختلف من مشهد لآخر، فإذا كانت الدائرة الرابعة (4121) متفوّقة في مشهدي الغزل والرحلة، فإنّها في مشهد المديح تأتي ثانيا بعد الدائرة الأولى (4321)، مما يعني أنَّ مشهد المديح يتمتّع بإيقاع أسرع من مشهدي الغزل والرحلة. وهذا يشير إلى أنَّ المعاني في مشهد المديح تتدافع على ذهن بشار بسبب غزارتها ورغبته في تناولها، مما يجبره على الإسراع في إنشادها، فالمعاني السامية التي يكنّها بشار للممدوح كثيرة ومتنوّعة، وقد لا تسعفه الذاكرة بسرد هذه المعاني جميعها، لذلك نراه يسرع في إيقاعه مخافة أن ينسى بعضها، فبشار عندما يقول في حقِّ ممدوحه:[2]

خَزَمْتَ بمخزومٍ أنـــوفًا كثيـــــــــــــرةً ** وهشَّمتَ أخرى بالهواشم حُشَّدا

ولا بَيْتَ إلاَّ بيتُ مَجْـدِكَ فوقَـــــــــــهُ ** مُنِيفًا يُراعِـــــــــي الفَرْقَدَيْنِ مُشَيَّدَا

وأنْتَ الْهُمامُ المُسْتجارُ مـــن الرَّدى ** مِرَارًا ومن دَهْـــرٍ طَـــغَى وتَمَرَّدَا

(1) يبدأ مشهد الغزل مع مطلع القصيدة وينتهي عند البيت 13. ويبدأ مشهد الرحلة من البيت 14 وينتهي عند البيت 24. ويبدأ مشهد المديح من البيت 25 وينتهي مع نهاية القصيدة.

(2) ينظر هذه الأبيات في القصيدة تحت رقم: 52، 53، 54، 55 . معنى خزمت: أذللت. وهشمت: كسرت، وحطّمت. والمنيف: العالي المشرف على غيره. والفرقد: نجم قريب يُهتدى به، وبقربه نجم آخر أصغر منه ومماثل له، وهما الفرقدان. والمستشرعون: المتطلّبون للشريعة، أي النهر، أراد المتعرّضين لجوده. والقديم: أصله الماء الرّاكد، وأراد به هنا الصافي. والمصرّد: المبرّد.

وإنْ يأتِكَ المُسْتَشْرعـــــــون فرُبَّـــما ** أتَوْكَ فروَّيْتَ القَدِيـــــــمَ المُصَرَّدَا

نراه يسارع في سرد ما يتمتّع به ممدوحه من صفات جليلة من خلال استعمال الوحدة الإيقاعيَّة الخماسيّة المقبوضة (فعول) في كل شطر من أشطار الأبيات السابقة، هذه الوحدة التي تمتاز بتفوق المقاطع القصيرة فيها، الأمر الذي يسهم في سرعة الإيقاع وسلاسته. بعكس ما نراه في مشهدي المقدّمة الطلليّة (الغزل/الرحلة)، حيث نرى هيمنة الدائرة الإيقاعيّة الرابعة (4121) التي تمتاز بتفوق المقاطع الطويلة فيها، فيكسبها إيقاعا بطيئا متهالكا.

وبالرجوع إلى واقع القصيدة فيما يخصّ مشهد الغزل، نجد أنَّ السبب في بطء إيقاعه كان نتيجة لعدم توافر الرغبة الملحّة والعاطفة الصادقة في تناوله، فقد كانت عين بشار لحظة تكوّن القصيدة ترنو إلى المديح وكرم الممدوح. فهو عندما يصف تلك المحبوبة بقوله[1]:

ثَقالٌ إذا راحت كسولٌ إذا غَـدتْ ** وتَمْشي الهُوَيْنا حِينَ تَمْشِي تَأوُّدَا

ترى قُرْطَها مُسْتَهْلِكًا دون حَبْلِها ** بِنَقْنَفِهِ من واضِـــــحِ اللِّيتِ أجْيَـــــدَا

نراه يأتي بصور مستهلكة لشعراء آخرين أراد أن يقحمها في مقدّمة قصيدته، لذلك جاءت باهتة بطيئة خالية من العاطفة الصادقة، والتوتّر الذي يكهرب الإيقاع ويسرّعه. ومن ثمَّ، فإنَّ بشارا هنا يحاول عبثا إيهامنا بأنَّ هذه المرأة خطفت عقله وأطارت فؤاده وذهبت بلبّه.

أما ما يخص مشهد الرحلة وما يعتريها من متاعب ومشاق، فقد كان الشعراء ــ عادة ــ يتعمّدون الإتيان بها في مقدّمة قصائدهم المديحيّة من أجل أن يستعطفوا بواسطتها الممدوح فيجزل لهم العطاء بعد أن يعرف منهم حجم المعاناة التي تجشّموها في سبيل الوصول إليه.

ولعلّ بشارا أراد أن يحقق الهدف نفسه من وراء وصفه لهذه المشاهد التي عرضها في هذه الرحلة وأراد أن يظهرها للممدوح، بداية من جمله الذي لا يكل ولا يتعب وناقته المزدهية بقوّتها، ثم مشهد الظبية التي فقدت ابنها؛ ولكن بصورة أخرى مغايرة لفكرة القدماء، فقد أراد بشار هنا أن يوحي لممدوحه بضعفه وعجزه عن مواجهة الحياة وما فيها من قسوة وشراسة. فقوّة الجمل وصلابة الناقة يرمز بهما إلى تمكّن الرجل القوي من تحصيل حاجاته، ووقوف

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 8، 9. معنى الثّقال: المتباطئة في مشيها لثقل أردافها. والتأوّد: التعوّج والتثنّي. وأراد بالقرط: ما يُعلّق في شحمة الأذن من ذهب أو فضّة ونحو ذلك. ومستهلكا: ضائعا في النّظر، بمعنى يتضاءل في طول نحرها. والحبل: عصب العنق. والنقنف: المهوى الذي بين الجبلين. والواضح: الأبيض. واللّيت: صفحة العنق. والأجيد: الطويل الجيد.

الظبية التي انفردت عن القطيع عاجزة عن إنقاذ ابنها يرمز إلى عجز الرجل الضعيف الأعمى المنعزل عن الناس عن مقارعة الأقوياء وتحصيل حقّه منهم. ومن ثمّ، يلفت انتباه الممدوح إلى عجزه هو، بحيث يصبح مدعاة للتعطّف والدّعم. ولعلّ هذا الأمر يستدعي من بشار أن يبطئ في إيقاعه قليلا حتى يتهيَّأ للممدوح فرص الفهم والتدبّر. كما يظهر من خلال هذين البيتين اللذَيْن قالهما في وصف الناقة الشديدة، وفي وصف الظبية الخائفة على ولدها[1]:

فأصبحْــ/تُ أثني غَرْ/بَ رَوْعا/ءَ أوحَشَتْ ** بها جِنْــ/نَةٌ من طا/ئِرِ حيــ/ن غرَّدَا

رَعَتْ غِيــ/بَةً عنه/ وأضحــــــــــــــــــى/ بغَيْبِهِ ** لقًى للــ/منايا بيــ/ن دِعْصَيْــ/ن مُقْرَدَا

لذلك عندما شعر بشار بأنَّ هذه الصور قد أعطت مفعولها المرجو منها في نفس الممدوح، انتقل فجأة عبر إيقاع سريع وسلس إلى المديح وبشكل مقتضب دون أن يراعي حسن الانتقال الذي يراعيه الشعراء عادة في مثل هذه المقدّمات، وهو ما جاء في قوله[2]:

رَشِدْتَ/ أميرَ المؤ/منين/ وإنَّما ** ظَفَرْتَ/ وولَّيْتَ الــْ/أمين الْــ/مُسَدَّدَ

وإذا كانت الدوائر الإيقاعيّة تتباين وتختلف في مشاهد القصيدة الثلاثة، فإنَّ هذه الدوائر تتباين في المشهد الواحد أيضا، فلو نظرنا إلى الدوائر التي يتكوّن منها مشهد المديح كونه أطول المشاهد وأهمّها، لوجدنا أنَّها تتفاوت في الأهميّة حسب مقاطع المشهد[3] وانفعالات الشاعر وتوتّره، كما يظهر من خلال هذا الجدول:

الدائرة ورمزها	مشهد الممدوح	مشهد العشيرة	مشهد الختام	مجموع التكرارات
الأولى/4321	21	11	5	37

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 19، 21. والمقصود بالغرب: الشدّة، والروعاء: الناقة الحديدة القلب. ومعنى البيت: أنّه بعد أن أسرى بهذه الناقة الليل أصبح يقصّر لها من حدّتها، يعني أنَّها لم تعي من طول السير . وأنَّها أجفلت لما سمعت صوت طائر غرّد، وهذا كناية عن حدّتها. والمقصود بقوله: رعت غيبة (في البيت الثاني): أي: ذهبت هذه الظبية ترعى غائبة عن ولدها، ومعنى بغيبه: أي في حال غيبه عنها لأنَّ كليهما غائب عن الآخر. ومعنى اللقى: الشيء المُلقى، والدِّعص: الكثيب الصَّغير من الرّمل. أي وضعته أمُّه بين دعصين ليكون بعيدا عن مرأى الوحوش.

(2) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 25 .

(3) يبدأ مشهد الممدوح من البيت 25 وينتهي عند البيت 56. ويبدأ مشهد العشيرة من البيت 57 وينتهي عند البيت 74. ويبدأ مشهد الختام من البيت 75 وينتهي عند البيت 81.

الثانية/4323	11	5	1	17
الثالثة/4123	14	9	1	24
الرابعة/4121	18	11	6	35
مجموع الأشطر	64	36	13	113

يتضح من خلال الجدول السابق تفوق الدائرة الأولى (4321) التي يمتاز إيقاعها بشيء من السّرعة منفردة في المشهد المتعلّق بالممدوح، ويبقى هذا التفوق للدائرة الأولى في مشهد عشيرة الممدوح أيضا مع وجود الدائرة الرابعة (4121) منافسة لها، مما يعني أنَّ أبيات هذا المشهد أخذت تميل إلى البطء. أما في المشهد الختامي للمديح والقصيدة فنرى تفوّق الدائرة الرابعة فيه، مما يؤكد أنَّ هذا المشهد هو أبطأ مشاهد المديح إيقاعا.

وهذا التفاوت في مجيء الدوائر الإيقاعيّة بين المشاهد الثلاثة نراه ــ إذا رجعنا إلى واقع القصيدة ــ أمرا مألوفا، حيث إنَّه من الطبيعي أن يبدأ بشار أبيات مديحه بشيء من الإيقاع السريع لأنَّه ــ من جهة ــ في بداية نشاطه وحيويّته، ولأنَّ هذه الأبيات ــ من جهة أخرى ــ تخص الممدوح الذي يمثّل ذروة السّنام في هذه القصيدة، لذلك، فإنَّ المعاني والانفعالات المتعلّقة به تكون أكثر حدّة وتوتّرا، مما يعرّض إيقاعها إلى السرعة أكثر من البطء.

ولا شكّ في أنَّ هذه الحدّة تخفّ وطأتها عند الانتقال إلى المشهد الثاني الخاص بعشيرة الممدوح مما يتسبب في بطء الإيقاع في أبياته، فقد أخذ بشار ينظم أبياته بشيء من التعقّل الخاضع لمواقف التاريخ وبطولات الماضي، كما في قوله[1]:

فَرَعْتَ قريشاً في أُرُومَتِها التـــــي ** يَمُـــــــــدُّ يَدَيْهِ دُونَـــــــــها كُلُّ أصْيَـــــدَا

يَذُبُّونَ عن وادٍ حَرامٍ وبَيْضَـــــــــــــةٍ ** إذا أفْرَخَتْ أحْيَتْ من الدَّهْرِ مُجْمَدَا

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 57، 58، 59. معنى فرعت: علوت، يقال فرع المنبر: ارتقاه. والأرومة: أصل الشيء، ومعنى يمدّ يديه دونها: يتطلب ما دونها ولا يتطلبها إلا من كان من قريش. والأصيد: المائل العنق الذي لا يستطيع الالتفات من داء، أوالمتكبر المزهو بنفسه، وأراد به هنا: الملك أو العظيم. ويذبون عن واد حرام: أي يدافعون عن مكة. والبيضة: ما يلده الطير، والمراد بها هنا دولة العباسيين، يشبهها بالبيضة إذا نمت وأفرخت أحيت جدب الدهر ويبسه. والأمْنة: تخفيف الأمَنَة وهي الأمْن. والقائم: مقبض السيف، والمعنى: اختلّت الأمور حتى أنَّ قائم السيف لا يطاوع يد صاحبه.

أرى النَّاسَ ما كُنْتُمْ مُلُوكًا بأمْنَـــــةٍ ** ولو فَقَدُوكُمْ خالَـــــــــــفَ القائـــــمُ اليَدَا

حتى إذا وصل بشار إلى خاتمة القصيدة نجد إيقاعه يزداد بطئا، فقد استنفد جلّ مشاعره ناحية الممدوح، ولم يبق إلاّ أن يختم بالعودة إلى الممدوح مرّة أخرى، فنراه يقول[1]:

إذا آذنَتْهُ الحـــــــــــــــرْبُ آذَنَ نومـــــــه ** بحرْبٍ إلى أنْ يُقْعِدَ الحـــــــرْبَ مَقْعَدَا

حَمُولٌ على المكروهِ نفسًا كريمَــةً ** إذا هـــــــــــمَّ لم يَقْـــــعُدْ بما كـــــــان أوْعَدَا

حيث تكررت الوحدة الإيقاعيّة التامة (فعولن) في البيتين السابقين سبع مرات مقابل مرة واحدة ذكرت فيها الوحدة الناقصة (فعول)، مما يشعر ببطء إيقاعهما.

إيقاع قوافي النّص:

قبل الحديث عن الكلمات القوافي وأوزانها، لعلّه من المهم أن نشير إلى أنَّ بشار بن برد قد اختار القافية المجرّدة لتكون تاجا تنحني أمامها جميع أبيات القصيدة. هذه القافية التي تمتاز بإيقاع خافت يميل إلى الهدوء والسكينة، نظرا لتجرّدها من ألف التأسيس ومدود الردف التي يعبِّر بها الشاعر عادة عن الحالات التي تحتاج إلى إثبات الهويّة ودفع الضبابيّة.

وإذا ربطنا اختيار بشار لهذا النوع من القوافي بموضوع القصيدة (المديح)، لوجدنا أنَّه قد أحسن الاختيار، فقد مدح بشار قائدا مرموقا من عائلة لها صيتها المعروف قديما وحديثا، لذلك هو لا يحتاج لمثل هذه المدود المستعملة في القوافي الأخرى، لأنَّه ليس بحاجة إلى أن يصرخ ويسمع الآخرين ما يمتاز به هذا الممدوح من صفات إنسانيّة جليلة، وما قام به من مواقف بطوليّة كبيرة وكثيرة، فممدوحه أشهر من أن يُنادى به في الناس ليتبيّنوا خصاله وفضائله.

ويبدو أنَّ بشارا قد شعر بهذا الخفوت الإيقاعي لهذه القافية المجرّدة، فأتى بعدّة محاولات لإنعاشها وبث النشاط فيها، مثل اختيار الروي المطلق، أو اللجوء إلى التضعيف كما في هذه الصيغ (مفعّل/تفعّل/فعّل)، أو اللجوء إلى ألف المضارعة كما في صيغة (أفعل). وأحيانا أخرى

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 80، 81. معنى آذنته: أسمعته، مشتق من الأذن، وأراد أعلمته. ويقعد الحرب: يسكنها.

يتبنى بشار طريقا آخرا يتمثّل في اختيار كلمات أخرى تقع قريبا من موقع القافية، وتؤكّد معنى القافية، وتزيد من إيقاعها بما تحتوي عليه هذه الكلمات من أصوات عالية الرنين، كما في قوله: (أشاع/ أشهد، ولّى/ عرّد، أغار/ أنجد) الواقعة في قوافي الأبيات الآتية[1]:

لكمْ نَجْدَةُ العَبَّاسِ في كُلِّ موطِـنٍ ** ويومَ حُنَيْنٍ إذْ **أشـــاعَ وأشْهَـــدَا**

مُقِيـــــمٌ يَذُبُّ المشركين بسَيـــــفِـــهِ ** حِفاظًا وقد **ولّى** الخمِيسُ **وعرَّدَا**

بَنى لكمُ العبَّاسُ في شَرَفِ العُلا ** وفضْلُ ابنِ عَبَّاسٍ **أغـــارَ وأنْجَدَا**

فقد شعر بشار أنَّ قوافي هذه الأبيات قد لا تؤدِّي الغرض المُناط بها فاستعان بكلمات أخرى لها الدلالة ذاتها لكن تكوينها الصوتي يختلف، وهي: (أشاع/ولّى/أغار)، فأصوات المد التي تحتوي عليها هذه الكلمات هي التي جعلتها تتبوّأ هذه المواقع، فقد أراد بشار في البيتين الأوّل والثاني إظهار شجاعة العباس الفائقة وموقفه النبيل من الرسول الكريم لحظة تخلّي الناس عنه، وفي البيت الثالث أراد إظهار فضل ابن عبَّاس في الدِّين، هذا الفضل الذي انتشر في كلِّ الجهات.

ولا شكَّ في أنَّ هذا التلاحم بين كلمة القافية والكلمة الدَّاعمة لها قد أعطى زخما إيقاعيًّا متفاوتا تحقق في أواخر الأبيات ما بين العلو والهبوط والقوّة والفتور.

وبما أنَّ قافية أيّ قصيدة تتمثّل في الكلمة الأخيرة من البيت، مما يجعلها أحيانا تخضع للعديد من الأوزان وفق تنوع الكلمات؛ فإنَّ قوافي هذه القصيدة المتكوّنة من إحدى وثمانين قافية[2] قد ارتدّت إلى العديد من الموازين الصرفيّة، كما يظهر من خلال هذا الحصر لقوافي القصيدة:

(1) ينظر هذه الأبيات في القصيدة تحت رقم: 62، 63، 64. والمقصود بالنجدة: نصر المغلوب، يقول: كان العباس ذا نجدة في كل موطن وفي يوم حنين، فانتصب يوم حنين على الظرفيّة ، وخصَّه بالذكر بعد عموم المواطن لأهمّيّته، إشارة إلى ما كان من ثبوت العباس يوم حنين مع رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقد فرَّ المسلمون كلّهم من أعدائهم هوازن يومئذ. ومعنى أشاع: أبلغ. وأشهد: أحضر الناس، وذلك أنَّ رسول الله أمر العباس أن ينادي بأعلى صوته ويحرّض المسلمين على الاجتماع. ومعنى يذب: يدفع ويطرد. والحِفاظ: الذبّ عن المحارم. والخميس: الجيش، لأنه يُقسم إلى خمسة أقسام. وعرّد: هرب. والمراد بابن عباس: عبد الله ابن عباس الذي شاع فضله وعلمه في كل الجهات. ومعنى أغار وأنجد: تعميم الجهات، لأن الجهات لا تخلو عن أن تكون في النجد أي المرتفع، أو أن تكون في الغور أي المنخفض. والمراد أنَّ فضل ابن عباس عمَّ الناس جميعا.

(2) ثم استثناء قافية البيت رقم: 40، لوجود بتر بها لم يهتد إليه محقق الديوان، مما تعذر معه معرفة وزنها .

الوزن	القافيـــة	العدد
مُفَعَّلاَ/مُفَعِّلاَ	معضَّدا، ملبَّدا، مسهَّدا، مقدَّدا، مسدَّدا، مودَّدا، مجرَّدا، محمَّدا، مردَّدا، مؤيَّدا، مصقَّدا، مشيَّدا، مصرَّدا، محسَّدا، مولَّدا، مطرَّدا، مهنَّدا، مقلَّدا.	18
أفْعَلاَ/أفعُلاَ	أسْعُدا، أسْوَدا، أرْبَدا، أمْرَدا، أسْوَدَا، أرْقَدا، أجْوَدا، أجْيَدا، أعْوَدا، أسْعُدا، أحْمَدا، أصْيَدا، أشْهَدا، أنْجَدا، أرْمَدا، أوْقَدا، أصْلَدا، أوْعَدا.	18
تَفَعَّلاَ/تَفَعُّلاَ	تبَدَّدَا، توَدَّدَا، تَرَغَّدَا، تجَرَّدَا، تغَرَّدَا، تعَوَّدَا، توَقَّدَا، تمَرَّدَا، توَرَّدَا، تزَيَّدَا، تعقَّدَا، تَلَدُّدَا، تأوُّدَا، تأيُّدَا.	14
مُفْعَلاَ/مَفْعَلاَ مِفْعَلاَ/مَفْعِلاَ	مُفْرَدَا، مُرْقَدَا، مُجْمَدَا، مُثْلَدَا، مَقْعَدَا، مَرْقَدَا، مِرْوَدَا، مَوْردَا، مَصْعِدَا، مَوْرِدَا.	10
فُعَّلاَ/فَعَّلاَ	حُشَّدَا، حُشَّدا، عُوَّدَا، رُعَّدَا، سُجَّدَا، خَدَّدَا، غرَّدَا، عَرَّدَا.	8
فَعَلاَ/ فِعَلاَ	سَدَا، صَدَا، نَدَا، عِدَا.	4
فَعْلَلاَ/فُعْلَلاَ	فَدْفَدَا، سُؤْدَدا.	2
فَعَا	غَدا، يَدا.	2
يَفْعَلاَ	يَعْمَدَا.	1
مُتَفَعَّلاَ	مُتَهَدَّدَا.	1
تَفْعُلاَ	تَرْقُدَا.	1
فَعَلَّلاَ	زَبَرْجَدَا.	1
المجموع		80

وإذا أنعمنا النظر في الجدول السابق نجد أنَّ صيغتي (مفعّلا/أفعلا) هما أكثر الصِّيغ استعمالا في قوافي القصيدة. وهاتان الصيغتان انتشرتا في جميع مشاهد القصيدة بشكل متفاوت حسب توظيف الشاعر لهما. كما يتّضح أنَّ أربع صيغ لم يستعملهما بشار إلاّ مرّة واحدة بشكل متقطّع، وقد حلّ أغلبها في مشهدي الغزل والرّحلة، وهذا يشير إلى أنَّ الشاعر في هذين

المشهدين يعاني القلق وعدم الاستقرار، وهو ما نراه في مطلع كل منهما، يقول في مطلع الغزل[1]:

أَلَـــمْ يَـــأْنِ أنْ تَسْـــلَى مَـــوَدَّةَ مَهْـــدَا ** فَتَخْلُـــفَ حِلْـــمًا أو تُصِيـــبَ **فترْقُـــدًا**

وما ذكَـــرُكَ اللائي مَضَيْـــنَ براجِـــعِ ** عليـــكَ نَوى الجِيـــرَانِ حتَّـــى **تَبَدَّدا**

أجِـــدَّكَ لا تنســـى بمَقْصُـــودَةِ اللِّـــوى ** عَشِيَّـــةَ إذْ راحَـــتْ تَجُـــرُّ **المُعَضَّـــدَا**

عَسِيبًا كإيـــمِ الجِـــنِّ مـــا فـــات مِرْطُـــها ** ومِثْـــلُ النَّقَـــا في المِـــرْطِ منـــها **مُلَبَّدَا**

تُرِيـــكَ أسِيـــلَ الخَـــدِّ أشْـــرَقَ لَوْنُـــهُ ** كشمسِ الضُّحَى وافتْ مع الطَّلْقِ **أسْعُدَا**

ونحْـــرًا يُرِيـــكَ الـــدُّرَّ لمَّـــا بَدتْ لنـــا ** بِهِ لِبَّـــةٌ منـــها تَزِيـــنُ **الزَّبَرْجَـــدَا**

حيث يعتمد بشار في قوافي هذا المطلع المتكوّن من ستّة أبيات على خمسة موازين صرفيّة، وهي: تَفْعُلاَ، تَفعَّلاَ، مُفَعَّلاَ، أفعُلاَ، فَعَلَّلاَ.

وهذا التشظّي الواقع في مطلع قوافي مشهد الغزل؛ يعتمده بشار أيضا في مطلع قوافي مشهد الرحلة، فهو عندما يقول[1]:

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 1، 2، 3، 4، 5، 6. ومعنى يأن: يقرب. وتسلى: مضارع سلي، نسي وطابت نفسه بعد الفراق. ومهددا: من أسماء النّساء. وتخلف: مضارع أخلف، أي أبقى بقيّة. والحلم: الأناة وضبط النفس. ومعنى تصيب:تجد، ومفعوله محذوف دلّ عليه "فترقدا"، أي تصيب نعاسا. ومعنى النوي: البعد. والجيران: الأحبّة الراحلون. وتبدد: تفرّق، وقوله حتى تبدد: لعلّه حين تبدد. ومعنى المقصودة: التي يقصدها الناس. واللوى: مكان، وهو ما دقّ من الرمل. والمعضّد: الثوب الذي في موضع العضد. ومعنى العسيب: جريدة النخل المستقيمة. والإيم: الحيّة ليست ذات سم. والنَّقا: الكثيب من الرمل النقي. والمرط: الملحفة التي تأتزر بها المرأة فوق الإزار عند الخروج. ومعنى ما فات مرطها: أي ما فيه اتّساع على جسمها لامتلاء عجزها. وملبّدا: شديد الالتصاق. ومعنى أسيل الخد: المستوي. ووافت: أدركت. والأسعد: نجوم المنازل إذا كانت تطلع الشمس فيها، أي تكون بادية في الشرق وقت طلوع الشمس. والطّلق من الوجوه: المشرق. ومعنى النحر: أعلى الصدر. واللّبّة: مجتمع العنق مع الصدر.

وكُنتُ إذا ضاقتْ هُمُومِي قَرَيْتُـــها الـــ ** أراحِـــــــيَّ حتَّـــى أوردَ الهَمَّ
مَوْرِدَا

بِذي اللَّوث من سِرِّ المَهـــاري كأنَّـــما ** يَروحُ مُعَدًّى أنْ يَكِـــــــلَّ
ويَعْمَـــــــــدَا

بِدِقَّيْهِ آثارُ النَّسُـــــــوع كأنَّـــــــــــــــــــــــــها ** مَجَـــرٌّ سُيُولٍ
في الصَّفَا حين **خدَّدَا**

وناعِمَةِ التَّأويـــــــــبِ عَدَّيْتُ لَيْلَـــــــــــــــــها ** بِتَكْلِيفِنِـــــــاها
فَدْفَـــــــــدًا ثمَّ **فدفـــــــــــــــدَا**

حَمَيْتُ الكَرَى عَيْنَـــــا لها واحْتَمَيْتُـــــهُ ** إلى أنْ جَلَى وَجْهٌ من الصُّبْحِ **أرْبَدَا**

نجد أنَّ قوافي هذه الأبيات الخمسة قد ارتدَّت إلى خمسة موازين صرفيَّة، وهي: مفعِلا، يفعَلا، فعَّلا، فعْلَلا، أفعَلا. ولا شكَّ في أنَّ هذا التشظِّي الحاصل في قوافي مطالع هذين المشهدين (الغزل/الرحلة)، يشير إلى التنوّع الإيقاعي في نهاية الأبيات بحيث أصبح كلّ بيت ينتهي بإيقاع مستقل، مما أسهم في إثراء الجانب الموسيقي فيها. ويوحي أيضا بحالة الشاعر النفسيّة وموقفه الانفعالي، فهذا التنوّع الحاصل في الكلمات القوافي يدلّ على تشتت فكري وتوتّر عاطفي، وهذا له ما يفسّره إذا عدنا لواقع القصيدة، فتعدد الصّيغ في مشهد الغزل يقابله تعدد المواقف المختلفة التي عاشها بشار مع محبوبته الراحلة، كما يقابله أيضا تعدد الصفات الجماليّة المتنوّعة التي تتمتّع بها هذه المحبوبة. وكذلك هو الحال في مشهد الرحلة، فهذا التعدّد في صيغ القوافي هو انعكاس للتنقل من حالة إلى أخرى عند وصف المراحل التي مرَّ بها الشاعر في رحلته إلى الممدوح.

—
=

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 14، 15، 16، 17، 18. والمقصود بـــقريتها: قابلتها بالأراجي. والأراجي: جمع الأرجيّة، ما أرجئ وأخِّر من الأشياء. والمورد: المنهل. والمقصود بذي اللوث: بذي القوّة والنشاط. والمهاري: نسبة إلى مهرة، قبيلة من العرب اشتهرت بجودة إبلها. والمعدَّى: السالم من الهزال والكلل. ويعمد: يهزل. ومعنى بدقيه: بجانبيه. والنَّسع: سير من جلد يُشدّ به الرحل. والصّفا: جمع الصفاة، وهي الحجر العريض الأملس. وخدد: حفر. ومعنى التأويب: السير في النهار. وقوله: ناعمة التأويب، أي لا تتعب به. وعدّيت ليلها: أي سارت بالنهار بعد أن كلّفتها السير في الليل. والفدفد: الفلاة الصلبة الأرض. ومعنى الكرى: النعاس. وجلا: انكشف. والأربد: الذي اختلط سواده بكُدرة.

وهذه المواقف المتعددة في كل من المشهدين، يمرّ عليها بشار مرورا عابرا دون أن يتوقف عندها، لانشغال قلبه بما هو أهم بالنسبة له وهو الانتقال إلى جانب المديح. لذلك انتقل بشار مسرعا إلى هذا المشهد وبشكل مفاجئ يوحي بتشوّق بشار الشديد له، كما يوحي أيضا بثقل هذه المقدّمة (الغزل/الرحلة) على نفسه، وكأنّه ما أتى بها إلا مراعاة لواقع القصيدة العربيّة التي عادة ما تبدأ بها. ومن ثمَّ، نرى نوعا من الاستقرار في قوافي مطلع مشهد المديح المتمثّل في تكرار بعض الصيغ، وهو ما يتضح من خلال قوله[1]:

رَشِدتَ أميـــــرَ المؤمنيـــــن وإنَّـــــــما ** ظفِرْتَ وولّيْتَ الأمِينَ **المُسَدَّدَا**

ونِعْمَ أمِيرُ المِصْرِ يُصْبِـــحُ للّقـــــــا ** وَدُودًا وفي الإسلام عَفًّا **مُوَدَّدَا**

أغَرَّ علِيمًا بالسِّيَاسَـــــــــة لـــــمْ يُقِـــــمْ ** عَنِيفًا ولا رثَّ القُـــــوى **مُتَهَـــدَّدَا**

يَزِينُ بِعَـــــــدْلٍ مُلْكَـــــــهُ ويَزِينُـــــــــــــهُ ** مَـــحاسِنُ دُنيـــــا منْ يَدِينُ **تَأَيُّـــــــدَا**

منَ المُنعِمِينَ الشُّمِّ يجْرِي بِحِلْمِهِ ** وإنْ جَرَّدَتْهُ الحَرْبُ يَوْمًا **تَجَرَّدَا**

فقد تكررت صيغة (مُفعَّلا) مرَّتين في البيت الأوَّل والثاني، كما تكررت صيغة (تفعّلا) مرتين أيضا في البيت الرابع والخامس. وقد فصل بشار بين هاتين الصيغتين بصيغة قريبة منهما، وهي صيغة (متفعَّلا)، حيث جمع بين حرف (الميم) أحد حروف الصيغة الأولى، وحرف (التاء) أحد حروف الصيغة الثانية. ومن ثمَّ، استطاع بشار أن يربط بهذه الصيغة بين قوافي الأبيات الخمسة، مما أدَّى إلى حدوث نوع من التناسق والتجانس بين هذه القوافي. ومما أسهم في تجانسها أيضا وتناسقها؛ وقوعها جميعا تحت سطوة التضعيف، الأمر الذي يوحي بقوّة الممدوح، وشدَّة بأسه، وتعدّد مواهبه، وسعة صنائعه، وتحمّله للشدائد، وتذليله للمصاعب.

وهذا التناسق وهذه الأريحيَّة في نسج القوافي هنا يدل على رغبة الشاعر في تناول هذا المشهد، وهو ما توحي به الأبيات السابقة التي عبّرت عن إلحاح الشاعر وعقلانيّته في سرد المعاني والصفات التي يتمتّع بها ممدوحه، وهو ما لم يتوافر في مشهدي الغزل والرحلة اللذين اتّصفا بسرعة التناول وحدّة التعبير.

---

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 25، 26، 27، 28، 29. ومعنى عفّ: عفيف. والرّث: البالي، وأراد به هنا الواهن.

وما يسري على قوافي مطالع هذه المشاهد الثلاثة يسري أيضا على باقي قوافي الأبيات فيها، حيث نجد التنوّع والتشظّي جليّاً، خاصّة في القوافي التي تخص مشهد الرحلة، فلا نكاد نجد صيغة تتكرر في بيتين متتاليين، بخلاف ما نجده في قوافي المديح، حيث تتوالى القوافي ذات الصيغة الواحدة بشكل ثنائيّات في أغلب أجزاء القصيدة المتعلّقة بهذا المشهد، مما يؤكّد استقرار نفسيّة الشاعر، وإصراره على سرد تلك الخصال التي يتمتّع بها ممدوحه والمواقف البطوليّة التي عاشها؛ بصورة مكثّفة وإلحاح شديد، كما يتضح من خلال قوافي الأبيات التالية[1]:

رَحِيـــــمٌ بنا سَهْـلُ الفَنـــــــاءِ كأنَّـــــــــما ** يرانـــا بنِيـــــهِ بيْنَ كَهْـــــــلٍ **وأمْـــــــرَدَا**

فبلِّغْ أمِيـــرَ المؤمنيـــــن وقـــــــلْ لـــــــهُ ** بَعثْـــتَ عليْـــنا مـــنْ أراحَ **وأرْقـــــــــدَا**

نَكَّى زادَهُ بالمُلْحِدِيـــــن فأصْبَحُـــــــوا ** خَبيئًا كمـــــن تحت الثَّرَى أو **مُجرَّدَا**

فَزِدْ مَنْ كفاكَ المِصْرَ حِينَ هَززتَهُ ** فإنَّ الـــــــذي يَعْنِيـــــــكَ يَعْنِـــــي **مُحَمَّدَا**

***

إذا حارَبُـــــوا قومًا رأيْتَ لِواءَهُـــــــــمْ ** يقُـــودُ المَنـــــــايا بارقاتٍ **ورُعَّدَا**

بأرْعَنَ تُمْسِي الأرْضُ منه مريضَةً ** وتلْقَى لهُ الجِنَّ العفاريتَ **سُجَّدَا**

أقُولُ لِسُعْـــدَى حينَ هـــــــزَّ عـــــدُوُّها ** وجانَبَها المعْـــرُوفُ ممَّن **تَزَيَّدَا**

سَيكْفِيكَ سَجْـلٌ من سِجـــــــــــالِ مُحمَّدٍ ** وَعِيدَ العِدَى والبُخْلَ ممَّنْ **تعقَّدَا**

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 30، 31، 32، 33. 73، 74، 75، 76، 77، 78. ومعنى نكّى: مصدر نَكِي ينكى: إذا غُلِب وقُهر، أي هو نكاية بالملحدين. والمجرّد: المسلوب. ومعنى الأرعن: الجيش الضخم الكثير العدد والعدّة. والأرض منه مريضة: أي خائفة، والمراد أهلها. وسعدى: امرأته. والسَّجل: الدلو العظيمة، تُستعار لِفيض الجود. والمقصود بتعقّد: تشدد في العطاء. والسِّمام: جمع السّم. والصَّدى: شدّة العطش. ومعنى عزّت: تمنّعت. والأنداد: جمع ند، وهو الكفء. وسيّان: مثلان. وذلَّ: سهُل.

سِمامُ الأعـــــــــــادِي منْ يَدَيْهِ وفيهما ** ..... فيها شِفـــــــاءٌ من **الصَّــدَا**

إذا عَـــــــزَّتِ الأنـــــــدادُ دَلَّ نَوالُـــــــــــهُ ** وسِيَّان تَدْلِيلُ **المَواهِـــــبِ والنَّــدَا**

ولا شكَّ في أنَّ هذه الثنائيّات القفويّة المعتمدة على التوافق في الصِّيغ الصرفيّة وأحيانا التفاعيل العروضيّة؛ قد زاد في إيقاع نهاية الأبيات وموسيقيّتها، كما زاد أيضا في تمكّنها من نفس المتلقّي من حيث توقعه تكرار القافية الواحدة مرّة أخرى.

وعلى الرّغم من التعدد الواضح في صيغ قوافي القصيدة على المستوى الصرفي، إلاَّ أنَّ أغلب هذه القوافي لم ترتد عروضيًّا سوى إلى تفعيلتين هما: (مفاعلن/ فاعلن)، إذا ما تمّ استثناء بعض القوافي التي جاءت على وزن (علن) وهي: (غدا، سدا، يدا، ندا، صدا، عِدا)، وقافية واحدة جاءت على وزن (متفاعلن) وهي: (متهدَّدا). وقد استعان بشار بهذه الأوزان النادرة في تلوين إيقاع القوافي وكسر الرتابة الناتجة عن استعمال الأوزان الأخرى الدائمة.

أما باقي القوافي فهي إما على وزن (مفاعلن) مثل: (مُعَضَّدا، مُلَبَّدَا، زبرجدا، تأيُّدا، تجَرَّدَا)، وإمَّا على وزن (فاعلن)مثل: (أسعُدا، أجْيَدا، مِرْوَدَا، مرْقدا، فدفدَا، يَعمَدَا).

وقد حقق بشار عبر هذين الوزنين تكافؤا إيقاعيّا طال جميع أبيات مشهد المديح، فتارة يغلّب هذا الوزن وتارة أخرى يغلّب الوزن الآخر، كما حدث في هذه الأبيات[1]:

بَنَى لكم العبَّاسُ في شَرَفِ العُلى ** وفضْلُ ابن عبَّاسٍ أغارَ و**أنْجَدا**

وأنْتُم حُماةُ الدِّينِ لــولا دِفاعُكُـــــــم ** لقَدْ قذِيَتْ عيْناهُ أو كـــــان **أرمَـــــدَا**

ومروانُ لمَّا أنْ طَـــــــغَا وأتتـــــكُمُ ** زَوائـــــــرُ منـــه بادئـــــــاتٍ **وعُـــوَّدا**

نَصبْتُم لهُ البيضَ اللَّوامِعَ بالرَّدى ** وخَطِّيَّـــةً أخمدن ما كان **أوقـــــــــدَا**

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71. ومعنى قذيت عيناه: أصابها القذى. وأراد بمروان: آخر ملوك بني أميّة الملقب بالحمار لصبره. والمراد بالزوائر: كتائب الجند. والبادئات: المبتدئة بالهجوم. والعوّد: جمع العائدة، وهي التي تقاتل ثم تستريح ثم ترجع. وقصد بالبيض: السيوف، وبالخطّيّة: الرماح. ومعنى العادي: العتيق. والمطرّد: المنبوذ. وأراد بمستوقع: ما يُعد واقعا. وتورّد: تقدّم. ومعنى شربة: شعبة من الوادي. وجيدة: اسم موضع. وقصد بالمهنّد: السيف.

ففرَّقتْمُ أشْياعَـــــــهُ وهَدَمْتُـــــــــــــــــــــمُ ** بمُلْكِكُـــــمُ العادِيِّ
مُلـــــــكًا **مُوَلَّـــــــدَا**

فأصْبَحَ مَطْلُـــــوبًا وآبَ برأسِـــــــــــــهِ ** كتَائِبُ أدْرَكْنَ الحِمارَ **الْمُطَـــــرَّدَا**

ومُسْتَوْقَـــــــــعٌ عندَ البريَّـــــــةِ أنَّكُـــــــمْ ** مُدَعُّونَ في الهَيْجَا إلى منْ **تَورَّدَا**

أنَخْتُمْ لنا ما بين شَرْبَـــةِ جِيـــــــــــدَةٍ ** إلى الصِّينِ تُرْوُونَ القنا و**المُهَنَّدَا**

حيث شطر بشار قوافي الأبيات الثمانية السابقة إلى قسمين، الأوَّل على وزن (فاعلن) والثاني على وزن (مفاعلن).

وهذا التكرار المتوالي للقوافي ذات الوزن الواحد يؤدِّي ــ من جهةــ إلى نمط إيقاعيّ متناسق، ويؤكّد من جهة أخرى على سرعة هذا الإيقاع حينا وبطئه حينا آخر. بخلاف ما نجده في مشهدي الغزل والرحلة، حيث لا نجد تبادلا مستقرًّا لهاتين الصيغتين فيهما، ففي قوافي مشهد الغزل نجد تبادلا مشتّتا بين الوزنين، كما يتضح من خلال هذا الشكل[1]:

(فاعلن/مفاعلن/مفاعلن/ مفاعلن/ فاعلن/ مفاعلن)

أما في مشهد الرحلة فتكاد تتفق جميع قوافيه على وزن عروضيٍّ واحد وهو: (فاعلن). وهذا الأمر يجعلها تمتاز بنسق إيقاعيٍّ موحَّد، يمهّد من خلاله الشاعر إلى الانتقال والعبور إلى مشهد المديح. بحيث تمثّل هذه المراوحة القفويّة استعدادا وتهيّئا نفسيًّا لخوض غمار هذا المشهد.

إيقاع النّص الداخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي في هذه القصيدة يعتمد على تباين الدوائر الوزنية، وعلى تنوّع القوافي؛ فإن ركيزة الإيقاع الداخلي فيها تتمثل في الأصوات المتناسقة والمتكررة، والألفاظ والعبارات المتوازنة والمتوازية،وأهمية كل منهما في دعم التجربة الشعرية المعيشة وصياغتها.

ويمكن ملاحظة هذا الإيقاع من خلال عدّة عناصر يمكن حصرها في التالي:

إيقاع التكرار:

يميل بشار في كثير من مقاطع هذه القصيدة إلي بنية التكرار، حيث استطاع أن يحقّقها في الكثير من أبياتها عبر عدَّة صور ، منها تكرار حرف بعينه في صيغة بعينها، أو بشكل

(1) ينظر هذه القوافي في أبيات القصيدة تحت رقم: 1، 2، 3، 4، 5، 6.

متصل من خلال كلمتين ملتصقتين أو أكثر، أو بشكل متصاعد في عدّة كلمات متناثرة، أو تكرار كلمة بعينها، أو حركة بعينها (طويلة/قصيرة) في البيت الشعري الواحد أو في عدّة أبيات من القصيدة.

وكلّ هذه الصور استطاع بشار أن يحقق من ورائها قيمة إيقاعيّة تنسجم مع موقفه الانفعالي وتجربته الشعريّة.

فمن أمثلة تكرار حرف بعينه في صيغة بعينها ما نجده في قوله[1]:

وناعمةِ التَّأويبِ عَدَّيْتُ لَيْلَها ** بِتَكْلِيفِـــناها **فَدْفَـــــدًا** ثُمَّ **فَـــدْفَـــــدَا**

ففي هذا البيت يكشف بشار عن رغبته العارمة في الوصول إلى ممدوحه، فهو لا يصدُّه شيء عن مواصلة الرحلة إليه لنيل كرمه وتحصيل جائزته، فيواصل السير إليه براحلة قاومت شمس النهار المحرقة، بعد أنْ كلَّفها في الليل قطع الفلاة الصَّلبة الأرض مرَّة بعد أخرى.

والشاهد في هذا البيت هو تكرار حرفي (الفاء) و(الدال) في كلمة واحدة (فدفدا)، حيث أحدث هذا التكرار قيمة إيقاعيَّة بسبب ما حققه من تماثل صوتي بين هذين الحرفين بشكل متناوب.

ومما زاد في تحقق هذه القيمة هو تكرار هذه الكلمة في قافية البيت، مما تسبب في تعقّد الشطر وتحوّله إلى مجموعة من الحروف المتكررة الموحية بصعوبة قطع هذه الفلوات الصلبة، وبما تعانيه هذه الدَّابّة من تعب ومشقة في سبيل الوصول إلى المراد.

ومن أمثلة تكرار الحرف الواحد في الكلمتين المتجاورتين[2] ما نجده في قوله[3]:

فآلى على الهَجْرِ الرُّقادُ ولمْ تَزَلْ ** نَجِيًّا لِضِيفـــــانِ الهُمُـــــــــوم مُسَهَّـــــــــــدَا

فقد تحوّل هذا البيت إلى ثنائيَّاتٍ متلاحمة من خلال تكرار حرف بعينه في كلِّ كلمتين متتاليتين، حيث تكرر حرف اللام في وسط الكلمتين (آلى/على)، وحرف الراء في (هجر/رقاد)، وحرف اللام في (لم/تزل)، وحرف النون في (نجيًّا/ضيفان)، وحرف الميم في (هموم/مسهَّدًا).

(1) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 17.

(2) كثيرا ما كان بشار يأتي بهذه الصورة من التكرار، كما في قوله: مودَّة مَهددا، نوى الجيران، جلا وجهه، يمدّ يديه، لقد قذيت.

(3) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 11.

ويُعدُّ هذا التكرار الحرفي الثنائي، وهذا التلوّن الموقعي المتشظّي لهذه الحروف المتكررة؛ انعكاسا لنفسيّة الشاعر المتأزّمة التي تعاني الفراق والتشتت والبعد عن المحبوبة. إضافة إلى ما يحدثه من تلوّن إيقاعيٍّ تفشَّى في جميع أجزاء البيت.

ــ ومن أمثلة تكرار الحرف الواحد في أكثر من كلمتين ما نراه في قوله[1]:

فأصبح مطلوبا وآب برأسه ** كتائبُ أدْرَكْنَ الحِمارَ المُطَرَّدَا

رحيمٌ بِنَا سَهْلُ الفِناءِ كأنَّــما ** يَرانَا بَنِيــهِ بَيْنَ كَهْــــــــــلٍ وأمْرَدَا

فقد تكرر حرف (الباء) في خمس كلمات متتالية من البيت الأوّل، كما تكرر في الشطر الثاني منه حرف (الرَّاء) في ثلاث كلمات متتالية بعد وروده في آخر كلمة من الشطر الأوّل. وهذا الحرف يعدّ من أشهر حروف قافية البيت لوقوعه مضعَّفا في وسط الكلمة. كما تكرر في البيت الثاني حرف (النون) في خمس كلمات متتالية بعد وروده في الكلمة الثانية من البيت.

ولا شك في أنَّ التكرار الوارد في كُلٍّ من البيتين قد أحدث جرسا إيقاعيًّا أسهم في خلق مودّة وتواشج بين هذه الكلمات المحتوية على هذا الحرف المكرَّر. وقد زاد في إيقاع البيتين مجيء أغلب حركات الحروف المكررة على نفس حركة الروي (الفتح)، فأحدث بذلك توافقا إيقاعيا مع روي البيت على الرغم من الاختلاف الصوتي بينهما.

وأحيانا يتحقق تكرار الحرف في مجموعة من الكلمات المتناثرة في البيت الواحد، كظاهرة تكرار حرف (الميم) في العديد من الأبيات الخاصّة بمشهد المديح[2]، الأمر الذي أدَّى إلى تماسك أبيات هذا المشهد إيقاعيًّا، وإلى الإيحاء بمكانة الممدوح من خلال تكرُّر هذا الحرف في اسم الممدوح (محمَّد)، وكأنَّ الشاعر بذلك يذكّر باسم ممدوحه مع كلِّ مرّة يرد فيها حرف (الميم).

ومن أمثلة ذلك قوله في مدح بني العبّاس[3]:

ففرّقْتُمُ أشْياعَــــهُ وهَدَمْتُــــــــمُ ** بِمُلْكِكُمُ العادِيِّ مُلْكًا مُوَلَّدَا

فقد تكرر حرف (الميم) في البيت السابق سبع مرات مع مجيء أغلبها على حركة الضمّ التي ضَبط بها أوَّل حروف القافية (مُولَّدَا)، ومن ثمَّ تحوَّل البيت بسبب هذا التكرار المكثف إلى

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 69، 30 .

(2) ينظر مثلا الأبيات رقم: 25، 26، 29، 47، 51، 52، 54، 59، 60، 76، 81.

(3) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 68.

بناء متناغم يشدّ بعضه بعضا. كما زاد في إيقاع هذا التكرار وقوعه في البيت بشكل منتظم، حيث حلَّ بداية في آخر الكلمة فقط، ثم في وسط الكلمة وفي آخرها، ثم في بداية الكلمة وفي نهايتها، ثم وروده في بداية الكلمة فقط. ولعل تكرار حرف الميم المضموم بهذا الشكل يوحي بمدى عراقة ملك بني العباس، وقدرتهم على استئصال ملك بني أميّة الوليد.

ــ وقد يتحقق التكرار عند بشار بواسطة حرفين مختلفين في أكثر من بيت، كما قوله[1]:

وأنت الهُمامُ المُستجارُ من الرَّدى ** مِرارا ومن دهْرٍ طغى وتمرَّدا

وإنْ يأتِـــــكَ المُسْتَشْرِعُون فرُبَّـــما ** أتَوْكَ فروَّيْـــتَ القَدِيمَ المُصَرَّدَا

حيث أسهم تكرار حرفي (الرَّاء) و(الميم) في جميع أجزاء البيتين، في إحداث جرس نغميٍّ موحد فيهما. الأمر الذي أدَّى إلى تماسكهما إيقاعيًّا وأيضا دلاليًّا. فبشار بتكراره لهذين الحرفين إنَّما يعبِّر عن شدّة ما يقاسيه من سطوة الدهر وطغيانه، عسى هذا الممدوح أن يلتفت لعيشه البائس وحياته المريرة، فيحرّرهما من ألم المعاناة. ومن ثمّ، فإنَّ تكرار الحرفين هنا له دلالته الخاصّة التي تعبّر عن موقفه وانفعاله، إذ "لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعاليَّة"[2].

ــ كما يتحقق إيقاع التكرار في هذه القصيدة من خلال تكرار بعض الكلمات[3] التي يختارها الشاعر قصدا لكونها تحمل دلالة معينة في نفسه. فــ"لئن كانت الكلمة أصغر وحدة دالّة، وهي التي تتكوّن منها الوحدات الأخرى نحو العبارة والجملة، إلاَّ أنَّها تتمتّع بقوّة خفيّة تؤثّر في النفوس، وتعدّل من سلوكيَّتها، بسبب ما ارتبطت به من دلالات إسلاميَّة، وما اكتسبته من مصداقيّة اجتماعيّة أو حضاريّة عمرانيّة"[4]. وبذلك يصبح الغرض من وراء تكرار مثل هذه الكلمات المليئة بالإيحاءات هو تقوية النغم وتأكيد المعنى، ومن ثمَّ، تؤدي قيمة دلاليّة في النّص بجانب قيمتها الإيقاعيّة.

---

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 54، 55 .

(2) ويليك، رينيه، و وارين، أوستن، نظريّة الأدب ، ص165 .

(3) قد يكون التكرار في هذا السياق على مستوى الصيغة، كما في تكرار صيغة (أفعل) في البيت رقم: 5، ورقم: 31، ورقم: 62، وكما في تكرار صيغة (فعيل) في البيت رقم: 27.

(4) سلاّمي، عبد القادر، المفردة القرآنيّة من المعجم إلى الاصطلاح، مجلّة بيان (فصليّة محكمة تعنى بالدّراسات اللسانيّة وعلوم اللغة العربيّة)، مؤسّسة مليطان للبحوث والدّراسات والإنماء الثقافي، السنة الأولى، العدد الأوّل، 2014 طرابلس ــ ليبيا، ص120.

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار[1] قول بشار[2]:

إذا آذَنَتْهُ **الحـــــربُ** آذَنَ نوْمُـــــــــهُ ** **بحربٍ** إلى أنْ يُقْعِدَ **الحَرْبَ** مَقْعَدَا

أراد بشار أن يعلمنا بأنَّ ممدوحه يترك أسباب الراحة حتى تنتهي الحرب، وقد كرر لفظة (الحرب) ثلاث مرَّات بشكل منتظم، محدثا بذلك نغما إيقاعيًّا شبيها بدق طبول الحرب، كما حقق بشار من وراء هذا التكرار ــ إضافة إلى القيمة الإيقاعيّة ــ قيمة دلاليّة تكمن في الإيحاء بقوّة هذا الممدوح وصلابته وشجاعته وعنفوانه، فالذي يهجر النوم، ويصبر على شدائد الحرب، ويخوض غمارها صامدا متماسكا، هو عند بشار من أحق الناس بقيادة الجيوش وإمارة البلدان.

وأحيانا يميل بشار إلى تكرار حركة بعينها (قصيرة/ طويلة) محقّقًا من وراء ذلك قيمة إيقاعيًّا قام بتوظيفها في دعم موقفه الانفعالي تجاه ممدوحه وأهل ممدوحه، مثلما نجده في تكرار الفتحة[3] في المقطع الذي ابتدأ به مشهد المديح[4]:

رشِدْتَ أميرَ المؤمنين وإنمـــــا ** ظَفِرْتَ وولَّيْتَ الأمينَ المُسَدَّدَا

ونِعْمَ أميرُ المِصْرِ يُصْبِحُ للّقا ** وَدوداً وفي الإسلام عَفاً مُوَدَّدَا

أغرَّ عليماً بالسِّياسة لم يُقـــــــــمْ ** عَنيفاً ولا رَثَّ القُوى مُتَهـــــــــدَّدَا

فقد طغت حركة الفتح على غيرها من الحركات في هذه الأبيات تناسبا مع الروي المفتوح، مما جعل لها نغما إيقاعيا تصاعديا يبدأ مع مطلع البيت وينتهي بقافيته، ليبدأ من جديد مع مطلع البيت الآخر. وهذه القيمة الإيقاعيَّة النامية تتناسب دلاليا مع رؤية الشاعر الطامحة لتنزيل الممدوح منزلا رفيعا، فهو بدايةً يصف أمير المؤمنين (المنصور) بالرشد لأنه قام بتولية ابن أخيه الإمارة، ويخصّه بتحصيل الظفر لأنَّه أمن على العراق بذلك، فما تحقق للخليفة بهذه الإمارة أكثر مما تحقق للأمير، ثم أخذ يعدد من صفات الممدوح التي سردها وفق موقع إعرابيٍّ واحد فجاءت جميعها في حالة نصب موافق لحركة الروي، فأسهمت بذلك في تماسك الأبيات إيقاعيا ودلاليا.

(1) ينظر كذلك تكرار لفظة (الحي) في البيت رقم:12، و لفظة (الهم) في البيت رقم:13، ولفظة (نفسي) في البيت رقم:72.

(2) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 80 .

(3) ينظر تكرار الضمّة أيضا في البيت رقم: 60، ورقم: 68. وكذلك تكرار الكسرة في البيت رقم: 51، ورقم: 72.

(4) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 25، 26، 27 .

ومثلما نجده أيضا في تكرار الحركتين الطويلتين (الياء/الألف) في قوله[1]:

فِدًى لِبَنِي العَبَّاس نَفْسِـــي وأُسْرَتِـــــــي ** وما مَلَكَتْ نَفْسِي طَرِيفًا ومُتْلَدَا

إذا حارَبُـــوا قوْمًا رأيْتَ لِواءَهُـــــــــمْ ** يقُودُ المَنايَا بَارِقَـــــــاتٍ ورُعَّـــدَا

فاختلاف المدود في البيتين نتج عنه تباين في الإيقاع ضعفا وقوّة وهبوطا وارتفاعا، حيث يتّضح تفوّق المد بالياء في البيت الأوّل، متسببا في حدوث إيقاع منخفض يتناسب مع جوه العام الخالي من الانفعال والمواقف المشحونة. أما في البيت الثاني فقد تفوّق المدُّ بالألف حيث تكرر وروده سبع مرّات، إضافة إلى ألف الوصل التي في آخر القافية، مما جعل إيقاع البيت يميل إلى القوّة والارتفاع، وهذا يتناسب مع جو المعركة المشحون بالتحدّي ومقارعة الخصوم.

وقد استطاع بشار عبر بعض هذه المدود في البيتين أن يحاكي المعنى الذي يريده، كما جاء في مدّ الياء في لفظتي (نفسي/أسرتي)، فقد حاكي من خلالهما إيثار الآخر والتقرّب بالنفيس. وكما جاء في مدّ الألف في لفظتي (لواءهم/ بارقات)، حيث يحاكي في الأولى ارتفاع لواء النصر عاليا خفّاقا داخل المعركة، ويحاكي في الثانية العواصف الممطرة القادمة من عمق السماء.

إيقاع التجنيس:

استطاع بشار أن يجمع في هذه القصيدة بين عدّة أنواع من التجنيس عبر عدّةٍ من الأبيات المتناثرة[2] التي تتيح للمتلقي فرصة انتظارها وتوقّع ورودها بين الفينة والأخرى، كقوله[3]:

كذلك تلقى الهاشِمِيَّ إذا غدا ** **جوادا** وإنْ عاودْتَهُ كان **أجودا**

حيث يقع التجنيس الاشتقاقي هنا بين لفظتي (جواد/أجودا)، وقد أدَّى هذا التجانس بين اللفظتين ــ إضافة إلى ما حقّقة من جرس نغمي ــ إلى زيادة في المعنى، فالهاشمي في نظر

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 72، 73. والطريف: المال المستحدث الذي يكسبه المرء بسعيه. والتالد: المال الموروث.

(2) ينظر على سبيل المثال، الأبيات رقم: 21، 22، 26، 29، 30، 37، 55، 78، 79، 80.

(3) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 38 .

بشار جواد إذا لقيته لأوّل مرَّة؛ لكنه يكون أجود إذا لقيته مرَّة أخرى، وفي هذا دلالة على سعة كرم الهاشمي وجوده وصبره وحلمه وتحمُّله.

ومن التجنيس الاشتقاقي أيضا قول بشار[1]:

خزمتَ بمخزوم أنوفـــــا كثيـــــرة ** **وهشَّمتَ** أخرى **بالهواشم** حُشَّدا

فقد تمّ التجنيس في هذا البيت بين الفعل واسم العلم (خزمت/مخزوم) (هشَّمت/هواشم). وقد كان بوسع بشار أن يقول لممدوحه: نصرك أخوالك من بني مخزوم فأهنْت بهم قوما، ونصرك أعمامك من بني هاشم فحطَّمت بهم أنوف قوم آخرين؛ لكنَّه عدل عن هذا التعبير إلى تعبير فنّيٍّ آخر، حقق من ورائه دلالة أكبر وأعمق وإيقاعا أقوى وأشمل، وذلك حين اشتقَّ من اسم العلم فعلا أوحى من خلاله بما يمتلكه هذا الممدوح من شدّة وبأس، فقد اشتق في الشطر الأول من اسم العلم (مخزوم) فعلا ماضيا (خزمت)، واشتق في الشطر الثاني من (هواشم) فعلا ماضيا (هشَّمت)، زيادة في تحقق الإيقاع والتناغم الصوتي داخل البيت، وتحقيقا لدلالة أقوى وإيحاء بالمعنى أشد. ولو جاء بشار بالفعل (أهنت) بدلا من (خزمت)، وبالفعل (حطَّمت) بدلا من (هشَّمت)، لاستقام بهما الوزن ولوضح المعنى؛ لكنَّ ذلك يذهب الكثير من جمال البيت ودلالته، فالأصوات التي يشتمل عليها كل من الفعلين (خزم)و (هشَّم) تنسجم من حيث الجرس النغمي والتدفق الإيقاعي مع ما يجاورها أكثر، كما أنَّها تُعَدُّ أقوى إيحاء ودلالة على المعنى المراد.

ومن ثم، فقد حقق بشار من وراء هذا التعبير الفنّي غايتين:

غاية جماليَّة تكمن في هذا التناغم والتجانس بين حروف الكلمات، وفي هذا التوازي الصوتي الحاصل بين الشطرين من خلال هذين التجنيسين.

وغاية دلالية تكمن في أن الشجاعة التي يتمتَّع بها هذا الممدوح ليست عارضة، وإنَّما لها أصول عريقة يستمدُّها من جهة أخواله وأعمامه. وهو ما يؤكّد أنّ جمال هذا النوع من التجنيس يكمن في مصاحبته للمعنى، وفي عفويّته وعدم تكلّفه، لذلك عاب عبد القاهر الجرجاني، على أبي تمام إسلام نفسه للتكلّف وحرصه على أن يشتق من اسم كلّ موضع يذكره تجنيسا[2]، لأنَّ التجنيس المتكلّف يتمّ ــ عادة ــ بمعزل عن المعنى. وهو ما يرفضه عبد القاهر الذي يؤكّد

(1) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 52 .

(2) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص15.

"أنَّ ما يعطي (التجنيس) من الفضيلة أمرٌ لم يتم إلاَّ بنُصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مُستحسَنٌ، ولما وجد فيه معيبٌ مُستهجَنٌ. ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه والولوع به"[1].

وأحيانا يستعمل بشار نوعا آخر من التجنيس، وهو شبه الاشتقاق، كما في قوله[2]:

وأنتَ الهُمامُ المُسْتجارُ من **الرَّدَى** ** مرارًا ومن دهرٍ طغـــــى **وتمـــــرَّدا**

فتجنيس المشابهة أو شبه الاشتقاق واقع في هذا البيت بين لفظين لا يرجعان إلى أصل واحد، وإنَّما إلى أصلين متقاربين. وهذان اللفظان هما: (الرَّدى/تمرَّدا)، حيث يرجع أوّلهما إلى (ردِيَ) والثاني إلى (مرد)[3].

وقد كوَّن بشار من خلال هذا التجانس الصوتي المعتمد على طرافة المخادعة جرسا نغميًّا عالي الرنين. حيث سرى هذا النغم في جميع أجزاء البيت بواسطة التناغم الحاصل ما بين الحروف المكوِّنة لكلماته (الراء / الدال / الميم)، محدثا تكرارها قيمة إيقاعية تضافرت وتعاضدت مع ما أحدثه الجناس من تناغم موسيقي. ومما زاد في إيقاع هذا التجنيس وقوع طرفيه في نهاية الشطرين، الأمر الذي تسبب في إحداث موسيقى شبيهة بالتصريع.

ومن أمثلة هذا النوع من التجنيس ما نجده في قوله[4]:

بأرْعَنَ تُمْسِي **الأرْضُ** منه **مَريضَةً** ** وتَلْقَى لـــــــــهُ الجِنَّ العفاريـــــــتَ سُجَّـــــــدَا

حيث يتمُّ تجنيس شبه الاشتقاق هنا بين لفظتي (الأرض/مريضة)، وقد أحدث هذا التجنيس قيمة إيقاعيّة تحققت من خلال التماثل الصوتي بين اللفظتين، إضافة إلى ما حققه من قيمة دلاليّة، أوحت بقوّة هذا الجيش العرمرم الذي يمتلكه العباسيون وكثرة عدده وعدّته وشدّة بأسه ووطأته.

وأحيانا يُعدِّد بشار من نواة التجنيس داخل البيت الواحد، كما في قوله[5]:

---

(1) المرجع نفسه، ص8.

(2) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 54 .

(3) ينظر الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، مادّة: ردى، وابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة: مرد.

(4) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 74 .

(5) ينظر البيت في القصيدة تحت رقم: 76.

سَيَكْفِيــ/كِ **سَجْلٌ** من/ **سِجالِ**/ مُحَمَّدٍ ** **وعِيدَ العِـــدَى** والبُخْـــــلَ ممَّنْ تَعَقَّـــــــدَا

فقد حقق بشار التجنيس الاشتقاقي في الشطر الأوّل بين (سجل/سجال)، ثمّ حققه مرّة أخرى بواسطة تجنيس المشابهة في مطلع الشطر الثاني بين (وعيد/العدى)، محدثا من خلال نواتي التجنيس قيمة إيقاعيّة متباينة داخل البيت الواحد، بسبب تباين الأصوات المكوّنة لكلٍّ من النواتين، وبسبب أيضا تموقع كل نواة في الشطر التي ذُكرت فيه، حيث نرى شيئا من الفسحة بين طرفي النواة الأولى مع وجودهما في منتصف الشطر، مما يعطى مجالا أرحب لحلول التجزئة العروضيّة فيهما، الأمر الذي يتسبب في تراخي الإيقاع. بخلاف النواة الثانية التي وقعت في بداية الشطر الثاني مع حلول التلاصق الشديد بين طرفيها، مما يؤدّي إلى سرعة الإيقاع فيهما.

ولعلّ هذا التراخي الإيقاعي وهذه السرعة، كلاهما له علاقة ما بدلالة الشطرين، فبشار في الشطر الأول يبشّر زوجته (سعدى) بكرم ممدوحه، ويعدها بنوال هذا الممدوح الذي سيدفع عنها وعيد العِدى وشُحَّ البخيل، وهذه البشائر الموعودة تجعل بشارا يبطئ في سردها حتى يتهيَّأ للزوجة أن تستوعب هذه الخيرات الموعودة، بخلاف ما أورده في الشطر الثاني الذي يذكر فيه بشار أولى نتائج هذه الخيرات وما يعقبها من أهداف، وهذا يقتضي منه سرعة السرد ليروي ظمأ زوجته المتعطّشة لسماع مثل هذه الأخبار المفرحة.

وقد لا يكتفي بشار باستعمال التجنيس أفقيا على مستوى البيت الواحد، فيستعمله عموديا بين القافيتين المتجاورتين على مستوى البيتين، كما جاء في قوله[1]:

إذا انجابَ هـــــــــمٌّ آبَ آخَـــــــــرُ مثلُـــــــهُ ** ولمْ تَكْتَحِلْ عَيْنِي مِنَ الهَمِّ **مِرْوَدَا**

وكُنتُ إذا ضاقَتْ هُمومِي قَرَيْتُها الـــ ** أراجِيَّ حتَّـــــــــى أُوردَ الهَمَّ **مَـــوْرِدَا**

حيث يتّضح التباين النسقي بين القافيتين المتجانستين تجنيسا ناقصا من ناحيتين: التباين الجزئي بين الحروف (الراء/الواو)، وأيضا التباين ما بين حركة الميمين (مِ/مَ) وما بين حركة الواو والراء (وَ/رِ). ومن ثمّ، فالقافيتان تتفقان في الوزن العروضي (فاعلن) وتختلفان في الوزن الصرفي، حيث كان وزن القافية الأولى على (مِفْعَلا) والقافية الثانية على وزن (مَفْعِلا).

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 13، 14 . ومعنى انجاب: انكشف وزال. وآب: رجع وعاد.

وإذا نظرنا إلى العلاقة ما بين القافيتين المتجانستين في هذا المثال ، نجد أنَّ القافيتين تربطهما علاقة معنوية إضافة إلى هذا الترابط الناتج عن التجانس اللفظي. فبشار في هذا المثال يفتخر بنفسه التي لا يخضعها تواتر الهموم على الرغم من تكاثرها وتسارعها، فها هي عينه لم تكتحل من مرود الهم مع تكرر الاكتحال به، لأنه كان يجد لكل مرود همٍّ موردا من الماء يذهب عطش هذا الهم وغيظه. فالعلاقة ما بين القافيتين لا تتوقف على الشكل فقط وإنَّما على المعنى أيضا، أي أنَّ التجنيس هنا جاء مدعوما بارتباط معنوي، ولم يأت لغرض إيقاعي فقط. ومن ثمّ، فإنَّ فائدته حصلت أيضا في تكثيف العلاقة بين المعنيين المتداخلين.

ومما تمَّ ملاحظته في القصيدة فيما يخصّ هذا الجانب المتعلّق بإيقاع التجنيس، أنَّ أغلب أبياته جاءت في مشهد المديح، مما يؤكّد ارتياح بشار لهذا المشهد ورغبته الملحّة في تناوله. فقد استطاع بشار من خلال هذه الكثافة الإيقاعيَّة القائمة على التجنيس بأنواعه المختلفة أن يؤكّد على ما يتصف به هذا الممدوح من شجاعة وكرم وشهامة، وعلى ما تتصف به عشيرته من أصالة وعراقة ونبل أخلاق.

ومن ثمّ، فـ"لا مريّة أننا نحسّ في هذا الضرب جمالا تسكن إليه نفوسنا وتنفرج به صدورنا، منشؤه هذا التعاطف الموسيقي الذي أضفاه الجناس على حروف الألفاظ المتجانسة كلها أو بعضها بطريقة من هذه الطرق التي تدخل في فنون المخاتلة والتخدير والاستدراج"[1].

إيقاعات أخرى في القصيدة:

يحدث بشار في هذه القصيدة مجموعة من الإيقاعات الأخرى كالتوازي والتصدير والترديد، حيث تتكاثف هذه المجموعة مع غيرها من المكوّنات الإيقاعيّة السابقة في تكوين البنية الإيقاعيّة في القصيدة، كما في هذه الأبيات[2] القائمة على إيقاع التوازي في تشكيل بنيتها:

ثقال/ إذا راحت/ كسول/ إذا غدت ** وتَمْشِـــي الهُوَيْـــنا حِينَ تَمْشِـــي تأوُّدَا
تَخَوَّلْتَ مَخْزُومًا/ وفُزْتَ/ بهاشِـــــمٍ ** فأصْبَحْـــتَ من فَرْعَيْ قُرَيْـــشٍ مُرَدَّدَا
ونِعْمَ أمِيرُ المِصْرِ **يُصْبِـــحُ للّـــقا** ** **ودُودًا/ وفي الإســـلامِ عَفَّـــا** مُـــوَدَّدَا

(1) الجندي، علي، فن الجناس، ص31.

(2) ينظر هذه الأبيات في القصيدة تحت رقم: 8، 44، 26، 31، 43 .

فبلِّـــــغْ أمِـــــيرَ المُؤمنين وقـــلْ لـــــه ** بَعَثْـــتَ عليـــنا **مَـــــنْ أراحَ وأرْقـــــــدَا**

سَماحًا/ إذا ما جرَّتِ الحرْبُ ذَيْلَها ** **وعِـــــزًّا/ إذا** جَمْـــــــــرٌ كجمـــــرِ تَوَقَّـــدَا

حيث يتّضح أنَّ التوازي في الشطر الأوّل من البيتين الأوّلين قد استحوذ على جميع المساحة المتاحة لهذا الشطر، مع تفاوت واضح في إيقاع كلٍّ منهما، إذ يتّضح أنَّ أكثرهما إيقاعا هو شطر البيت الأوّل، بسبب التوازي العروضي الموافق للألفاظ، إضافة إلى التوازي الصياغي.

كما يتّضح في البيت الثالث ــ حسب تسلسل هذه الأبيات ــ وقوع التوازي الصياغي في حشو البيت بشكل جزئي، مع تقدير الفعل المحذوف في طرف التوازي الثاني، كما في هذا الشكل:

..... (يصبح للقا ** ودودا / و (يصبح) في الإسلام عقًّا) .....

وفي البيت الرابع يأتي التوازي القائم على الصيغة الصرفية والصياغة النحويّة في نهاية البيت مع تقدير الاسم الموصول في بداية الطرف الثاني، كما يظهر في الشكل الآتي:

..... ** ..... (مَنْ أراحَ/ و(من) أرقَدَا)

وقد أحدث هذا التوازي الواقع في نهاية البيت زخما نغميّا أجَّج البعد الإيقاعي للقافية.

أما في البيت الأخير فقد وصف بشار ممدوحه بالتسامح وسهولة الخُلُق إذا خمدت الحرب، وبالشّدّة والتوقّد إذا اشتعلت. وقد أوقع التوازي الصياغي والعروضي بين بداية الشطرين:

سَماحًا إذا ..... ** وعِزًّا إذا .....

مما أدَّى إلى تماسك البيت إيقاعيًّا ودلاليًّا، بحيث يتأكّد المعنى المراد من خلال هذا التدافع المتوازي مع بداية كل شطر.

ومما سبق يتَّضِح أنَّ فائدة التوازي إيقاعيًّا ودلالِيًّا لا تتم إلاّ مع وجود طرفيه معًا، فقيمة الطرف الأوّل من التوازي لا تظهر إلاّ بمجيء الطرف الثاني منه. كذلك، فإنَّنا نستشعر تَغَوّل الإيقاع وكثافة الدلالة وتقلّص العبارة في الأجزاء التي لحقها التوازي، على الرغم من هذا الاختلاف الجزئي المتعلّق بالصيغ الصرفيّة، مثل (ثقالٌ/كسولٌ، راحتْ/غدتْ) (تخوّلت/فزت، مخزوما/هاشم) (للقا/في الإسلام، ودودا/عقّا) (سماحا/عزًّا). وهذا التباين له بعده النفسي عند

المتلقي، يقول حازم القرطاجنّي: "فإنَّ للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام"[1].

وقد استطاع بشار توظيف هذه الكثافة الإيقاعيّة القائمة على التوازي في خدمة المعنى الذي أراده، وهو في البيت الأوّل، التأكيد على ما تتمتّع به محبوبته من جمال فائق. وفي الأبيات الأخرى، التأكيد على ما يتمتّع به ممدوحه من صفات الأصالة والشهامة والعدالة والأمانة.

ومن أبيات القصيدة أيضا ما هو قائم على إيقاع التصدير، كقول بشار[2]:

تَعَوَّد أخذَ الحَمْـــــــدِ مِنَّا بمالِـــــــــــــهِ ** وكُلُّ امرئٍ جارٍ على ما **تعوَّدَا**

هُما جُرِّبَا قبلَ الجيـــــــــــادِ **وقُلِّـــــدَا** ** فأيَّهُمـــــا أشْبَهْـــــتَ كُنتَ **المُقَلَّـــــدَا**

فَعالُكَ محمودٌ وأنـــــتَ **مُحَسَّـــــــــدٌ** ** وهلْ تجـــــــدُ المحمودَ إلاَّ **مُحَسَّدَا**

فما بَرِحُوا **يَسْدُونَ** حتَّى رماهُمُ ** بِمَلْمُومَـــــــــــةٍ لم تُبقِ نِيرًا ولا **سَدَا**

حيث ترجع قيمة التصدير الإيقاعيّة إلى اللفظة الثانية المستقرّة في القافية، أمَّا اللفظة الأولى المتنقّلة في صدر البيت، فتظهر فاعليّتها من تبشيرها بالقافية[3].

ولو نظرنا إلى قوافي الأبيات السابقة لوجدنا أنَّها ألفاظ متكررة أو شبه متكررة، ورد ذكرها في صدور هذه الأبيات وفق أمكنة متنوّعة، ففي البيت الأوّل يتضح أنَّ لفظة (تعوّدا) الواقعة في بداية الصدر هي التي تكررت مرّة أخرى في القافية، وتكرار هذه اللفظة في نهاية البيت بعد ذكرها في مطلعه أحدث إيقاعا ترجيعيا شبيها بالنغم الذي يتردد في بداية القطعة الموسيقيَّة وفي نهايتها ليترك أثرا حسنا في ذهن السامع.

كما أنّه بهذا المثل السائر الذي اعتمده في بناء التصدير؛ استطاع أن يحدث جرسا نغميًّا بارزا، أدَّى إلى لفت الانتباه نحو هذا الممدوح، وأوحى بأصالة الجود المترسِّخة في نفسه. فالجود عادة فيه لا يستطيع الفكاك منها، بل هي جارية فيه مجرى الدَّم في عروقه. حيث أدّى

---

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص44 ، 45 .

(2) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 36، 42، 56، 47 . ومعنى يسدون: ينسجون، من سدى الثوب سديا: مدَّ سداه، وأراد هنا الاستعارة. والنير: لحمة الثوب. والملمومة: لعلّها الملمّة، وهي النازلة الشديدة من شدائد الدهر.

(3) العوادي، سعيد، حركيّة البديع في الخطاب الشعري (من التحسين إلى التكوين)، ص155 .

تكرار لفظة (تعوَّدا) في نهاية البيت بمعناها العام؛ قيمة دلاليَّة تكمن في تأكيد المعنى الأوَّل الخاص بالممدوح.

أما في البيتين الثاني والثالث، فقد وقع فيهما الطرف الأوَّل في نهاية الصدر، وهذا الموقع يؤهّل البيتين إلى أن يتبوّآ مكانا إيقاعيًّا مرموقا، نتيجة لتقارب طرفي التصدير من جهة، ولتحقُّق التوازي بين الشطرين في البيت الواحد من جهة ثانية، إضافة إلى ما يتوافر عليه من بنية تصريعيّة أسهمت في تمكّن الإيقاع وتلوّنه.

وهذه القيمة الإيقاعيّة الناتجة عن تشابه الأطراف في الأبيات الثلاثة؛ تقلّص وجودها في البيت الرابع الذي يمثّل أقل أنواع التصدير إيقاعا، بسبب التموقع الخفي لطرفه الأوّل الكائن في حشو الصدر، فقد أفقده هذا التموقع فرصة حصول التوازي وتحقق التصريع داخل البيت.

وعلى الرغم من تفاوت الإيقاع بين أنواع التصدير الثلاثة، إلا أنَّ بشارا استطاع توظيفها جميعا في تأكيد المعنى المراد المتمثل في كرم الممدوح وأصالته ومنزلته وشجاعته.

إضافة إلى إيقاع التوازي وإيقاع التصدير، فقد يتردّد في بعض أبيات هذه القصيدة إيقاع آخر يطلق عليه البديعيُّون اسم (الترديد)، كما جاء في هذه الأبيات:[1]

يَزينُ بِعَـــــــــــدْلِ مُلْكَـــــــــــهُ **ويَزينُـــــــــــهُ** ** مَحاسِنُ دُنْيـــــــــــا
منْ يَدِيـــــــــــنُ تَأيُّدَا

فَزِدْ مَنْ كفاكَ المِصْرَ حِينَ هَززتَـــهُ ** فإنَّ الـــــــــذي **يَعْنِيكَ يَعْنِـــــي** مُحَمَّدَا

ولا **بيتَ** إلا **بيتُ** مجـــــــــــــدِكَ فوقـــــــه ** مُنيـــــــــفا يُراعـــــــي
الفرقدين مُشيَّدا

حيث يتحقق إيقاع الترديد في البيت الأوّل من هذه الأبيات الثلاثة عبر اللفظتين (يزينُ/يزينه)، اللتين اتفقتا لفظا وفرّق بينهما السياق دلالة. وقد استغلّ بشار هذا التماثل والتباين في دعم فكرته المتمثّلة في تنزيل ممدوحه في أحسن مقام وأشرفه، وأبهى حلّة وأجملها، فممدوحه هو الذي يزين ملكَه بالعدل والقوّة، وهو الذي يزينه جميعُ ما في الدنيا من محاسن.

وقد دعم إيقاع الترديد في هذا البيت؛ وقوع طرفيه في بداية الشطر ونهايته، مع تحقق التجزئة العروضية فيهما (يزينُ/فعولن ، يزينه/مفاعلن)، مما تسبّب في وقوع التوازي فيه.

---

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 28، 33، 53 .

كما أنَّ وقوع اللفظة الثانية في نهاية الشطر؛ قد توقع المتلقّي بداية في مصيدة وهم التكرار المحض؛ لكنَّه بعد التروِّي وفهم السياق يتحوَّل إلى حالة من الترقب والانتظار لما ستسفر عليه هذه اللفظة من دلالة تتجلَّى عبر الشطر الثاني، مما يسهم في تماسك شطري البيت وترابطهما.

كذلك زاد من كثافة الإيقاع في هذا البيت تكرار الحرف الأخير من لفظتي الترديد (النون) عدّة مرَّات عبر كلمات متتالية في الشطر الثاني منه، وهي: (محاسن دنيا من يدين). "وهكذا يقوم الترديد بتدعيم الإيقاع الداخلي للبيت وتنويعه عبر تكرار لفظتين متجانستين في مواقع مختلفة مما يسهم في مواكبة المعنى المراد والتساوق معه"[1].

وفي البيت الثاني يتحقق الترديد بين لفظتي (يعنيك/يعني)، حيث تتردد اللفظة الثانية بدلالة مغايرة للدلالة التي تحملها اللفظة الأولى. وقد استطاع بشار أن يحقق من خلال هذا التماثل اللفظي وهذا التباين الدلالي قيمة إيقاعيّة ازدادت رونقا بهذا التلاحم الشكلي في منتصف الشطر، كما استطاع توظيف هذا التفاعل الحاصل بين طرفي الترديد في خدمة المعنى وإنتاجه، وهو تنزيل الممدوح منزلة الخليفة في الرفعة والمكانة ونيل المراد.

وفي البيت الثالث يتحقق الترديد من خلال التماثل الصوتي بين كلمة (بيت) الأولى الدالّة على العموم، وبين كلمة (بيت) الثانية التي قصد بها بيت الممدوح، فالكلمتان تتفقان لفظا وتختلفان دلالة. وقد تمكّن بشار من خلال هذا الترديد أن يُحدث في شطر البيت إيقاعا نغميا عبر تكرار نفس الأصوات بشكل متماثل، وأن يؤكّد دلاليا على عراقة هذا الممدوح وأصالته، بعد أن جعل بيته يعانق عنان السماء مرتفعا على جميع البيوت. ومن ثمَّ، فالترديد يُعَدُّ "ظاهرة لغويّة طبيعتها صوتيّة محضة، ولكنَّها لا تهمل الجانب الدلالي الذي تؤدِّيه من خلال علاقتها التركيبيّة"[2].

(1) القاسمي، محمد، التكرارات الصوتيّة في لغة الشعر، ص90 .

(2) شعلال، رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، ص225 .

الأنموذج الثاني: قصيدة في التشوق والعتاب، يقول فيها بشار:[1]

1ـ لله (سَلْمَـــى) حُبُّـــــها وأنـــا لا زوجٌ ولا
ناصِـــــــبُ ** خاطِـــــــــبُ

2ـ لَوْ كُنتُ ذا أو ذاكَ يومَ أدَّى إلـــيَّ الحَلْـــــبَ
اللّـــوى ** الحَالِـــــــبُ

3ـ أقُولُ والعَيْـــــــنُ وباللّسَانِ العَجَـبُ
بِـــــها عَبْـــــرَةٌ ** العاجـــــــــبُ

4ـ يا وَيْلَتَـــــى أحْرَزَهـــا لا نـــالَ خَيْـــرًا بَعْدَها
(واهِـبُ) ** واهِـــبُ

5ـ سِيقَـتْ إلـــى الشَّـــام إلاَّ الشَّـــــقا والقـدرُ
وما ساقَها ** الجالِـــــــبُ

6ـ أصبحتُ قد راحَ العِدَى ورُحتُ فردًا ليس لي
دُونَـــها ** صاحِـبُ

7ـ لا أرفـــعُ الطَّـــرْفَ إلـــى كأنَّنِـــي غَضْبـــان أو
زائِـــرِ ** عاتِـــــــبُ

8ـ يا كاهِنَ المِصْـــــرِ لنا فانظرْ لنا: هل سَكَنـــي
حاجـــــةٌ ** آيـــــبُ

9ـ قد شَقَّنـــي الشَّـــوْقُ إلـــى وشاقَنـــي المِزْهَـــرُ
وَجهها ** والقاصِـبُ

(1) الديوان 1/ 250. نظم بشار هذه القصيدة في عتاب صاحب من عظماء أهل الدولة حبس عنه معروفه، لعلّه . كما ذكر محقق الديوان . يعقوب بن داود وزير المهدي. وقد ابتدأ قصيدته بالتشوق إلى محبوبته (سلمى) تلك التي هجرته ورحلت مع زوجها إلى الشام. وجاءت القصيدة من بحر السريع، وعروضها مطويّة مكسوفة (مفْعُلا)، وضربها كذلك.

10ــ بلْ ذكَّرَتْنِـــي ريـــحُ ومُدْهُـــنٌ جـــاءَ
رَيْحانَـــــةٍ ** بـــهِ عاقـــبُ

11ــ مَجْلِسَ لْهـــوٍ ترْنُـــو إلِيْـــهِ الغـادَةُ
غـــــابَ حُسَّـــادُهُ ** الكاعِـــبُ

12ــ إذْ نحنُ بالرَّوْحَاءِ نُسْقَى الهوى صِرْفًـــا وإذْ يَغْبِطُـــنا
** اللاعِـــبُ

13ــ وقـــد أرى (سلمى) لنـــا أيَّـــامَ يَجْـــري
غايَـــةً ** بيننـــا الآدِبُ

14ــ يأيُّـــها اللَّائِـــمُ أما تَـــرَى أنِّـــي
فـــي حُبِّـــها ** بِـها ناصِـبُ

15ــ (سلمى) ثقالُ الرِّدفِ يأبَـــى سِواهـــا
مَهْضُومةٌ ** قَلْبِـــيَ الخَالِـبُ

16ــ غَنَّى بِها الرَّاكِبُ في ومِثْلُها غَنَّـــى بـــها
حُسْنِـــها ** الرَّاكِـــبُ

17ــ ليستْ من الإنـــس وإن جِنِّيَّـــةٌ قِيـــل
قُلْتَـــها ** الفتـــى كـــاذِبُ

18ــ لا بلْ هـــي الشَّمْسُ أتِيحَتْ وَسْواسُ هَـــمٍّ زَعَـــمَ
لـــنا ** النَّاسِـــبُ

19ــ لوْ خَرَجـــتْ للناس في صَلَّى لهـــا الأمْـــرَدُ
عِيدِهـــمْ ** والشَّائِـــبُ

20ــ تِلكَ المُنى لو ساعَفَـــتْ كانتْ لـــ(عمرو) همَّهُ
دارُهـــا ** عـــازِبُ

21ــ أراجِعٌ لِي بعضُ ما قد مضَـــى ** بالمَيْـــثِ أمْ هِجْرَانُـــها واجِـــبُ

22ــ قد كُنتُ لا ألْـــوِي على خُلَّـــةٍ ** ضَنَّتْ ولا يُحْزِنُنِـــي الدَّاهِـــبُ

23ــ ثُـــمَّ تَبَدَّلْـــتُ علـــى حُبِّـــها ** يا عَجَـــبًا يَنقلِـــبُ الدَّاهِـــبُ

24ــ وصاحِبٍ ليس يُصافِي النَّـــدَى ** يَسُوسُ مُلْكًـــا ولـــهُ حاجِـــبُ

25ــ كالمأجَنِ المَسْتـــورِ إذْ زُرْتُـــهُ ** في دارِ مُلْكٍ لبْطُـــها راعِـــبُ

26ــ ظَلَّ يُناصي بُخْلُـــهُ جُـــودَهُ ** في حاجَتِـــي أيُّهُمـــا الغالِـــبُ

27ــ حتَّـــى إذا طـــالَ تناصِيهـــما ** وانْهَزَمَ الجُـــودُ لـــهُ ثائِـــبُ

28ــ أصْبَـــحَ عَبَّـــاسًا لِـــزُوَّارِهِ ** يَبكي بوَجهٍ حُزْنُـــهُ دائِـــبُ

29ــ لمَّا رأيْتُ البُخْـــلَ رَيْحانَـــهُ ** والجُودُ من مَجْلِسِـــهِ غائِـــبُ

30ــ وَدَّعْتُهُ إنِّـــي امـــرَؤٌ حـــازِمٌ ** عَنْهُ وعنْ أمْثالِـــهِ ناكِـــبُ

31ــ أصْفِي خليلي ما دَحَـــا ظِلَّـــهُ ** ودامَ لِـــي مـــن وُدِّهِ جانِـــبُ

**

32ــ لا أعبُـــدُ المـــــالَ إذا جاءنِـــــــــي حَقٌّ أخ أو جاءنِـــــــــي راغِــبُ

**

33ــ ولسْتُ بالحاسِبِ بَذْلَ النَّـــــــــدَى إنَّ البَخِيلَ الكاتِــبُ الحاسِـــــــــبُ

**

34ــ كذاكَ يَلْقانِـــــــي ورُبَّ امـــــــــرئٍ ليْسَ لهُ فَضْـــــــــلٌ ولا طالِـــــــبُ

**

إضاءة للنّص:

أقام بشار قصيدته هذه وفق حبكة دراميّة قارن فيها بين جحود الحبيب وجحود الصاحب، مُظْهِرًا عبر هذه المقارنة ما تعرّض له من إقصاء وحرمان، وما عاناه من ألم ولوعة نتيجة لذلك. وقد أبدع بشار في وصف حبّه الشديد لــ(سلمى)، بعد أن تحدّث عن قصّة زواجها من الرجل الذي يُدعى (واهب)، فذكر أنَّ حبّ سلمى يُتعبه ويرهقه حين استحال التواصل معه؛ لأنَّه ليس بإمكانه أن يكون زوجا لسلمى أو خاطبا بعد أن وهبها سيّدها لرجل غيره، ففاز بها ورحل معها إلى الشام. فاستاءت بذلك حالته النفسيّة ولم يعد يأنس بزائر. مما جعله يلجأ إلى كاهن بلده ليسأله إن كان يرى في علمه أنّ محبوبته التي كان يسكن إليها ستعود أم لا. وهذه الحالة البائسة جعلته أيضا يخلق لنفسه الأعذار، فيعود إلى اللائم ليخبره بأنَّ هوى سلمى يستحقّ العناء والتعب، فجمالها البارع قد غنّى به الرَّاكب ومن كان مثلها في الحسن والجمال يُغَنَّى بها. ويتساءل أخيرا عن عودة هذا الماضي السعيد، أم أنَّ رجوع ذلك أصبح بعيدا بعد أن ابتعدت هذه المحبوبة عنه.

وعلى الرغم من خضوع بشار لهذا الحُبّ الكبير واستسلامه لسلمى في لحظة غاب فيها عقله؛ إلا أنَّ هذا الخضوع لم يكن أبدا من صفاته. والدليل على ذلك أنَّ كبرياءه يمنعه من أن يخضع لصاحب غنِيٍّ يستخدم حاجبا على أبوابه ليمنع الناس من العطاء، فقد كان بشار حازما مع هذا الصاحب، وقادرا على مغادرته واعتزاله في أيِّ وقت شاء، لأنَّه لا يعبد المال ولا يحسبه.

ومن ثمّ، فإنَّ القراءة الداخليّة لهذه القصيدة تقول بأنَّ بشارا أقام موقفه العتابي فيها على أنقاض موقف غزلي عاشه مع إحدى الحبائب له نفس المعطيات التي حوّلت بشارا إلى رجل ساخط متألّم، مع الاختلاف في الحبكة والنتائج. حيث أقام الموقف الغزلي على صراع ثلاثي متكوّن منه ومن الزوج ومن الواهب. أما الموقف العتابي فقد أقامه على صراع ثنائي متكوّن منه ومن الصاحب الحاجب. كما أنَّه أنهى موقفه الغزلي نهاية سلبيّة بانكسار النفس واستسلامها للآخر، في حين أنهى الموقف العتابي نهاية إيجابيّة بعلو الهمّة وعدم الرضوخ.

وبتباين هذين الموقفين إجرائيا وانفعاليا؛ يتباين الجانب الإيقاعي فيهما أيضا، وهو ما سوف يتم تناوله تباعا عبر ما يأتي من مكوّنات إيقاعيّة تشتمل عليها هذه القصيدة.

إيقاع الدوائر الوزنيَّة في النص.

ونحن لو عدنا إلى هذه القصيدة البائيَّة التي نظمها بشار على بحر السريع، وربط فيها ما بين ذكرياته وموقفه من الحبائب، وبين موقفه من الأصحاب، لوجدنا أنَّ أشطر أبياتها التي بلغت ثمانية وستين شطرا، ترتدّ إلى سبع دوائر وزنيَّة، جاءت على النحو التالي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	مستفعلن مستفعلن فاعلن	511	22 مرة
الثانية	مُتَعِلُن مستفعلن فاعلن	514	مرة واحدة
الثالثة	مستفعلن مستعلن فاعلن	521	19 مراة
الرابعة	متفعلن مستعلن فاعلن	523	8 مرات
الخامسة	متفعلن مستفعلن فاعلن	513	8 مرات
السادسة	مستعلن مستفعلن فاعلن	512	7 مرات

السابعة	مستعلن مستعلن فاعلن	522	3 مرات
المجموع			68

حيث يتّضح (بداية) أنَّ بعض الدوائر تتكرر أكثر من بعض في المجموع الكلِّي لأبيات القصيدة، فقد تكررت الدائرة الأولى (22) مرة، منها (12) في الأشطر الأولى، و(10) مرات في الأشطر الثانية، الأمر الذي يعني أنَّ هناك تكافؤا كبيرا في توزيع تكررات هذه الدائرة بين الأشطر الأولى والثانية. وهذا التكافؤ بين الأشطر هو ما تمتاز به جميع الدوائر في هذه القصيدة، مما يشير إلى أنَّ هناك نوعا من المداومة والإلحاح يخيِّم على جوِّها بشكل عام، قد يعود سببه إلى قوّة الدفقة الشعوريّة التي تملأ صدر الشاعر الناتجة عن كثرة المعاني التي يريد تأكيدها عبر تكرارها بنفس الإيقاع، هذه الدفقة هي التي فرضت على الشاعر أن يتجاوز بها حدود الشطر الأول إلى الثاني بنفس حدّة الإيقاع وشكله[1]. ثم يلي الدائرة الأولى في كثرة الورود الدائرة الثالثة حيث تكررت (19) مرّة. وإذا نظرنا في هاتين الدائرتين لوجدنا أنَّهما يمتازان بكثرة المقاطع الطويلة؛ مما يعني أنَّ البطء الإيقاعي يخيّم على أغلب أبيات القصيدة. ويعقب هاتين الدائرتين ثلاث دوائر تتساوى تقريبا في عدد ورودها، وهي الرابعة والخامسة والسادسة. وقد امتازت هذه الدوائر الثلاث بورود التفاعيل الناقصة (مستعلن/متفعلن) في أول إيقاعها، مما طبع بداية الأشطر التي وُزنت عليها بطابع السرعة[2]. ثم يلي هذه الدوائر الدائرة السادسة، وقد تأخّرت عن غيرها في زمن الورود، حيث برز أوّل ورودها في البيت الثالث والعشرين، ولم يثبت ورودها إلا في ثلاثة أشطر

(1) حدث هذا التكافؤ الإيقاعي بين شطري البيت الواحد في العديد من أبيات القصيدة، منها على سبيل المثال: البيت الثالث، والخامس، والثامن، والخامس عشر، والثامن عشر.

(2) كما حدث على سبيل المثال في البيت الثالث والعشرين، والرابع والعشرين، والسابع والعشرين، والرابع والثلاثين، من القصيدة.

فقط[1]. وهي على الرغم من تأخّر ورودها؛ تبوَّأت مكانة سامية من حيث الدلالة، فمجيئها بداية في شطرين متقابلين يجمعهما بيت واحد، وهو قوله:

ثُمَّ تَبَدْ/دَلْـتُ على/ حُبِّها ** يا عجبا/ ينقَلِبُ الذْ/ذَاهِب

له دلالة تلخّص مشاعر بشار الراضخة وانفعالاته المكبوته تجاه محبوبته، ليبدأ مشهدا آخر مغايرا تماما للمشهدين السابقين، يصف فيه ما يتمتّع به من مشاعر الكبرياء والشموخ.

ثم إنَّ ورود هذه الدائرة أكثر من مرّة في بيت واحد، يعرّض هذا البيت للسرعة الإيقاعيّة الفائقة مما يوحي بأنّ الشاعر أراد أن يتخلّص بأسرع وقت من الموقف المشين الذي وضع فيه نفسه حين رضخ لامرأة ما كان ينبغي الرضوخ لها، لينتقل إلى مشهد آخر هو أكثر شدّة ورجولة. وتأتي أخيرا في نسبة الورود الدائرة الثانية، وهي وإن تأخَّر ترتيبها من هذه الجهة؛ إلاَّ أنَّها حلَّت في وقت مبكّر من زمن القصيدة، فقد وردت في الشطر الثاني من البيت الأوّل، وهذا له دلالته في القصيدة التي ابتدأها بشار باكيا حزينا، فقد أتعبه حبّ (سلمى) دون تحصيل المراد بتحقق الوصال منها، لأنَّه لم يكن زوجا لها ولا خاطبا حتى يتمكّن من ذلك. ومن ثمَّ، فإنَّ تغيّر الإيقاع وسرعته في بداية الشطر الثاني عبر هذه التفعيلة (مُتَعِلُنْ = وأنا لا[2]) الموحية بالكبت والتأزّم نتيجة لتوالي المقاطع الخفيفة في بدايتها؛ ما هو إلا انعكاس لموقف الشاعر الانفعالي المليء بالحسرة الناتجة عن انعدام الوسائل التي من شأنها أن تحفظ له هذا الحب.

ولو نظرنا إلى جميع هذه الدوائر حسب المشاهد[3] التي قدَّمها الشاعر عبر أبيات القصيدة، وموقفه النفسي منها، لتبيّن أنَّها تكثر وتقل من مشهد إلى آخر على النحو التالي:

---

(1) وردت هذه الدائرة في الشطر الأول والثاني من البيت الثالث والعشرين، وفي الشطر الثاني من البيت السابع والعشرين.

(2) تُقرأ (وأنا لا) مخففة بهذا الشكل (وأن لا) بعد حذف المد من (أنا) للضرورة الشعريّة، بحيث تتناسب مع وزن (متعلن).

(3) يبدأ مشهد الفراق من مطلع القصيدة وينتهي عند البيت التاسع. ويبدأ مشهد الذكريات من البيت العاشر وينتهي عند البيت الثالث والعشرين. ويبدأ مشهد الكبرياء من البيت الرابع والعشرين وينتهي مع نهاية القصيدة.

الدائرة ورمزها	مشهد الفراق	مشهد الذكريات	مشهد الكبرياء	المجموع
الأولى/511	4	11	7	22
الثانية/514	1	0	0	1
الثالثة/521	7	8	4	19
الرابعة/523	4	1	3	8
الخامسة/513	2	4	2	8
السادسة/512	0	2	5	7
السابعة/522	0	2	1	3
المجموع	18	28	22	68

لقد احتوى كل مشهد من المشاهد السابقة على دوائر يختلف عددها عن المشهد الآخر، ولا شك في أنَّ هذا التوزيع المتباين للدوائر تتدخّل فيه "تجربة الشاعر الخاصَّة التي تنقلها قصيدته، بما في هذه التجربة من مشاعر وأفكار ومواقف تستدعي إيقاعاتها الموسيقية الخاصّة"[1].

ولو نظرنا في الوحدات (التفعيلات) المكوِّنة للدوائر من حيث المساحة الزمنيّة؛ لوجدنا أنَّ الدائرة الأولى هي أطول الدوائر زمنيًّا لاشتمالها على وحدة تحتوي على ثلاثة مقاطع طويلة مقابل مقطع واحد قصير (مستفعلن). وأنَّ الدَّائرة الرابعة هي من أقصر الدوائر زمنيًّا لاشتمالها على وحدتين (متفعلن) (مستعلن) تحتوي كلّ منهما على مقطعين طويلين ومقطعين قصيرين. مما يستلزم التصاق البطء الإيقاعي بالدائرة الأولى والتصاق السرعة بالدائرة الرابعة.

(1) الرباعي ، عبد القادر ، جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، 164 .

ومن ثمّ، فإنَّ مشهد الذكريات هو أبطأ إيقاعا من المشهدين الآخرين، لأنَّه يحتوي على نصف تكررات الدائرة الأولى المتصفة بالبطء. وأنَّ مشهد الفراق هو أسرع المشاهد إيقاعا لاشتماله على نصف تكررات الدائرة الرابعة المتصفة بالسرعة.

وهذا التباين بين سرعة الإيقاع وبطئه جاء بناء على تباين نفسيّة الشاعر وانفعالاته، فكما ثبت أنَّ هناك علاقة ما بين عدد المقاطع في البيت وبين حركة النَّفسِ لدى الفنَّان[1]؛ هناك أيضا علاقة ما بين تباين الإيقاع وتباين الانفعال. ومن ثمَّ، فإنَّ ارتباط المقاطع القصيرة بمشهد الفراق المشحون بالألم والأسى يستلزم سرعة الحركة فيه، وارتباط المقاطع الطويلة بمشهد الذكريات التي تعني الماضي الجميل يستلزم بطء الحركة فيه. وعليه، فكلّما توتَّر الشاعر وتأزَّم موقفه النفسي كلَّما أسرع في إيقاعه، وكلَّما استقرَّت نفسيَّته واطمأنَّت مشاعره وأحاسيسه كلَّما هدأ إيقاعه وبطأ.

ولو عدنا إلى هذه المواقف والانفعالات تبعا لمشاهدها في القصيدة، لوجدنا أوّلا أنَّ بشارا في مشهد الفراق ابتدأ قصيدته باكيا شاكيا متألِّما لفراق محبوبته التي تزوّجت من رجل يُدعى (واهب) ورحلت معه إلى الشّام، وتركته فردا ليس له صاحب، كما يقول[2]:

أقــولُ والعيــنُ بـها عَبْــرةٌ ** وباللســانِ العجَــبُ العاجِبُ

يا وَيْلَتــى أحــرَزَها واهِــبُ ** لا نالَ خيْرا بعْـدَها واهِــبُ

سِيقتْ إلى الشَّـامِ وما سَاقَـها ** إلاَّ الشَّـقا والقَـدَرُ الجَالِــبُ

أصْبحْتُ قد راحَ العِدى دونها ** ورُحْتُ فردا ليس لي صاحِبُ

---

(1) نافع، عبد الفتاح صالح، عضويّة الموسيقى في النص الشعري، ص59 .

(2) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 3، 4، 5، 6. وواهب الأولى: اسم الرجل الذي تزوّجها، والثانية: سيّدها الذي وهبها لغيره. والقدر الجالب: أي الذي جلب لها ذلك الرجل.

فالمشهد هنا يقتضي التوتّر والانقباض، كونه يصوّر لحظة الفراق والرحيل والابتعاد. والتعبير عن هذا الموقف يشوبه الارتباك وعدم الاستقرار، لذلك يغلب على حركته طابع السرعة، من خلال تفوّق التفاعيل الناقصة (متعلن/ متفعلن/ مستعلن) في أغلب أبياته.

أمَّا في مشهد الذكريات فالشاعر يعود بنا إلى ماضيه الجميل وذكرياته مع هذه المحبوبة، لذلك نجد نوعا من الاستقرار النفسي في هذا المشهد، فهو عندما يقول[1]:

بلْ ذكَّرتنـــي ريــحُ ريحـــــانةٍ ** ومُــذْهُنٌ جاء به عاقـِبُ

مَجلِسَ لهْوٍ غــاب حُسَّـــادُهُ ** ترنــو إليه الغادةُ الكاعِبُ

إذْ نحْنُ بالرَّوحاءِ نُسْقَى الهوى ** صِرْفًا وإذْ يَغْبِطُنا اللاعِبُ

وقــدْ أرى (سَلْمَى) لنا غايــةً ** أيَّــامَ يَجْــرِي بيننا الآدِبُ

نستشعر شيئا من الارتياح في قرارة نفس الشاعر. وهو عندما يعود بنا إلى ماضيه الجميل مع (سلمى)، ويصف مجالسه معها، ويتحدّث عن جمالها وفتنتها، متناسيا بذلك ألم الفراق ولوعة الرحيل؛ إنّما يفعل ذلك لغرض الهروب من ألم الواقع المعاش، لذلك كلّما أبطأ في سرد هذه الذكريات كلما ابتعد عن هذا الواقع الأليم. من ثمّ، غلب على حركة الإيقاع في هذا المشهد البطء.

وقبل أن ينتقل بشار إلى مشهد الكبرياء؛ يختم مشهد الذكريات بالعودة إلى الذات وانتكاستها، مظهرا كيف تم رضوخه إلى من ضنَّت عليه بحبّها، وقد كان قبل لا يرضخ، وهو ما أكَّده عبر هذين البيتين الذي يقول فيهما:[2]

قد كُنتُ لا ألْوِي على خُلَّــةٍ ** ضَنَّتْ ولا يُحْزِنُنِي الذَاهِبُ

---

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 10، 11، 12، 13. ومعنى العاقب: آخر كل شيء أو عاقبته. وترنو: تديم النظر في سكون طرف. والغادة من الفتيات: الناعمة الليّنة. والكاعب: الفتاة التي نهَدَ ثَديُها. ومعنى الصِّرف: الخالص. والآدب: صاحب المأدُبَة.

(2) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 22، 23. معنى لوي: رجع وعطف. والخُلّة: الخليلة. والمراد بالذاهب في البيت الثاني: الذي يذهب عقله لكثرة ذهبه.

ثُمَّ تبدَّلْـــــتُ على حُبِّـــها ** يا عجَبًا ينقلِبُ الذَّاهِـــبُ

حتى إذا انتقل إلى مشهد الكبرياء، نراه يركن إلى الاعتزاز بالذات، والابتعاد عن مواقف الذل، فهو وإن خضع لفاتنة أذهبت عقله ذات مرة؛ يأبى الخضوع للصَّاحب البخيل الذي يغيب الجود عن مجلسه، لأنه أشرف من أن يمدّ يده لمثل هذا الجَشِع الذي يقول فيه:[1]

لمَّا رأيتُ البُخْلَ رَيْحانَهُ ** والجُودُ من مَجْلِسِهِ غائِبُ

ودَّعْتُهُ إنِّي امرؤٌ حـازِمٌ ** عنـــه وعن أمثالِهِ ناكِبُ

وبما أنَّ هذا المشهد ينطوي على موقف نفسي يختلف عن موقف الشاعر في المشهدين السابقين، فإنَّ ذلك أدَّى أيضا إلى اختلاف الدوائر الوزنيّة، حيث يتضح من خلال جدول الدوائر، أنَّ الدائرة السادسة (512) والدائرة الثالثة (521) في هذا المشهد اختلفت نسبة ورودهما فيه عن المشهدين الأول والثاني، وهو انعكاس لتباين المواقف النفسيّة بين المشاهد.

إيقاع قوافي النّص:

اجتمعت قوافي هذه القصيدة على صيغة واحدة، هي صيغة اسم الفاعل (فاعلُ). وهذه الصيغة تتناسب تماما من حيث الإيقاع مع التفعيلة الأخيرة من وزن السريع (مفْعُلا)، ومن حيث الشكل مع القافية المؤسسة التي يجب فيها ورود (ألف التأسيس). ومن ثمّ لا يمكن للشاعر أن يأتي بصيغ أخرى لا تتناسب مع هذين المعيارين، كهذه الصيغ مثلا: (فعائل، مفاعل، فعلل، تفعّل). لذلك وجد الشاعر نفسه هنا مجبرا على إعادة صيغة اسم الفاعل وتكرارها في كل قافية، مستغلا هذا التكرار في تكوين جرس إيقاعي متّحد الرنين شمل جميع قوافي القصيدة، وفي تكثيف الجانب الشعوري المتنامي من مشهد إلى آخر.

وقد زاد في هذا الإيقاع القفوي المتكرر؛ ارتباطه أيضا بالكثير من الكلمات التي جاءت في حشو القصيدة على نفس الصيغة، مما أدَّى إلى تماسك أجزاء القصيدة، وإحداث النغم في جميع أرجائها من خلال تجاوب هذه الكلمات مع القافية، مثلما جاء في هذه الأبيات المتفرّقة:[1]

---

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 29، 30. جعل البخل ريحانه، كناية عن ملازمة البخل لمجلسه. ومعنى ناكب: حائد ومائل.

لله (سلمى) حُبُّـــها **ناصِـــــــــبُ** ** وأنـــا لا زوجٌ ولا **خاطِـــــــبُ**

يا ويْلتَى أحْرَزَها **واهِـــــــــــبُ** ** لا نالَ خيرًا بعدَها **واهِـــبُ**

لا أرْفعُ الطَّـــرْفَ إلى **زائِـــــرٍ** ** كأنَّنِي غَضبان أو **عاتِـــــــبُ**

يا **كاهِنَ** المِصْرِ لنـــا حاجـــــــة ** فانْظُرْ لنا: هلْ سَكَنِـــــي **آيبُ**

يا أيُّها **اللَّائِـــمُ** فـــــــــــي حُبِّـــــــها ** أما ترى أنِّـــي بـــها **ناصِـــبُ**

غَنَّى بها **الرَّاكِبُ** في حُسنِـــــــها ** ومثْلُها غنَّـــــى به **الرَّاكـــــــــبُ**

أراجِعٌ لِي بعْضُ ما قدْ مضى ** بالمَيْثِ أم هِجْرانُها **واجِـــبُ**

وصاحِبٍ ليْس يُصـــــافِي النَّدَى ** يسُوسُ مُلْكًا ولـــــهُ **حاجِـــــــبُ**

ودَّعْتُهُ إنِّـــي امْـــــرَؤٌ **حـــــــــازِمٌ** ** عنْهُ وعنْ أمْثـــــــــالِهِ **ناكِـــــبُ**

ولسْتُ **بالحاسِبِ** بَذْلَ النَّـــــــدَى ** إنَّ البخِيلَ **الكاتِبُ الحاسِـــبُ**

حيث يتضح من الأبيات السابقة أنَّ بشارا كرر صيغة اسم الفاعل في أغلب أجزاء القصيدة، عبر تمثّلها في القافية أولا، وعبر بعض الأبيات المصرّعة التي جاءت موافقة للقافية ثانيا، وعبر انتشارها في حشو الكثير من الأبيات ثالثا.

ومن ثمّ، فإنَّ وحدة القافية في هذه القصيدة مهّدت لبشار سبل التعبير عن معاناته المكبوتة التي تجد في صيغة (فاعل) المتكررة متنفسا لها، حيث تتحوّل قوافي هذه القصيدة من خلالها إلى زفرات حزن متتابعة تحمل كلّ منها لوعة دامعة أوحسرة قابعة يخفيهما بشار في فؤاده.

إضافة إلى ما تحمله هذه الصيغة من دلالة إيحائيّة تكمن في تماثلها مع اسم الزوج الخاطف، ومع صفة الولي الواهب، كما جاء في بيته القائل:

يا وَيْلتَى أحْرَزَها واهِبٌ ** لا نالَ خَيرًا بعدها واهِبُ

—
=

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 1، 4، 7، 8، 14، 16، 21، 24، 30، 33. ومعنى ناصب: متعب. ومعنى المصر: البلد، والمراد البصرة. وكاهن المصر الذي يتكهّن بأخبار الزمان. وسكني: من أسكن إليه، وأستأنس به، والمراد محبوبته. وآيب: عائد. ومعنى الميث: الأرض اللينة السّهلة والرابية الطيّبة. ومعنى ناكب: حائد.

فقد جمع بشار في هذا البيت بمن كانا سببا في لوعته وتعبه، إنه الزوج الذي يُدعى (واهب) والولي الذي وهبها له، لذلك تجذّرت هذه الصيغة المقيتة بالنسبة لبشار في ذاكرته بسبب هذا التماثل الصيغي بينهما، فلهج لسانه بمثلها في كلِّ حين. ومن ثمَّ، أصبحت هذه الصيغة (فاعل) الموافقة لاسم الزوج، ولصفة الولي الواهب؛ محورا تدور حوله القصيدة، ومصباحا ينير معالمها ويكشف عن معانيها، فـ"تكرار صيغ بعينها في عمل أدبي معيّن يمكن أن يكون مفتاحا للوقوف على الفكرة الرئيسية بهذا النص"[1].

كما يتّضح من أبيات الفخر التي جاءت في آخر القصيدة، كيف استطاع بشار توظيف قوافيها وبعض كلماتها الموافقة لصيغة القافية توظيفا فنيا مطابقا لغرض الفخر، مستغلا صيغتها الدالة على الثبوت والتجدد[2] في التعبير عن مواطن العزّة والكبرياء التي يعيشها. وهو قوله[3]:

أصْفِي خليلي ما دَحَـــا ظِلَّـــــهُ ** ودامَ لِي من وُدِّهِ **جانِـــــــبُ**
لا أعبُدُ المـــالَ إذا جـــاءنِـــــــي ** حَقٌّ أخٍ أو جاءنِي **راغِـــبُ**
ولسْتُ **بالحاسِـــبِ** بَذْلَ النَّدَى ** إنَّ البَخِيلَ **الكاتِبُ الحاسِبُ**

وعلى الرغم من توحّد قوافي القصيدة على صيغة واحدة متكررة، إلا أنَّ بشارا استطاع أن يكسر رتابة التكرار عبر ذكر (أل) التعريف وعدمه، ومن ثم، يتغيّر رتم الإيقاع عبر التنقل ما بين الصيغة المعرّفة بأل والصيغة المجرّدة منها (فاعل/ الفاعل)، كما يظهر في هذا الشكل:

الوزن	مشهد الفراق	مشهد الذكريات	مشهد الكبرياء	العدد
فاعل	خاطب،واهب،صاحب عاتب، آيب.	عاقب،ناصب،كاذب،عازب، واجب.	حاجب،راعب،ثائب،دائب، عائب،ناكب،جانب،راغب، طالب.	19
الفاعل	الحالـــــــــب،العاجـــــــب	الكاعـــــب،اللاعـــــــب،الآدب،	الغالب،الحاسب.	15

(1) هنداوي، عبد الحميد أحمد يوسف، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم (التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة) دراسة نظريَّة تطبيقية، المكتبة العصريَّة، صيدا ــ بيروت، 2002، ص211 .

(2) المرجع نفسه، ص221 .

(3) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم:31، 32، 33. أراد بقوله أصفي خليلي: أخلص لصديقي. ومعنى دحا: بسط.

	الجالب، القاصب.	الخالـــــــب،الراكـــــب،ا لناســـب، الشائب،الذاهب،الذاهب.		

وقد حقق هذا التنوع الصيغي قيمة إيقاعيّة تمثّلت في طول المساحة الزمنيّة وقصرها، بسبب زيادة المقطع الطويل وعدمه (الفاعل = – – ب –/ فاعل = – ب –). ومن ثمّ، يتحقق التبادل الإيقاعي في قوافي الأبيات ضمن هذا السياق، فتارة يطول وتارة يقصر، فتحصل الفائدة بذلك.

وبالرجوع إلى مشاهد القصيدة الثلاثة؛ نجد أنَّ هذا التبادل الإيقاعي جاء أيضا انعكاسا لما تحمله هذه المشاهد من انفعالات وعواطف، وفقا للمعادلة الآتية:

طول القافية = زيادة في المقاطع = بطء فـــــي الإيقـــاع = هدوء واستقرار

قصر القافية = نقص في المقاطع = سرعة في الإيقاع = توتّر وانفعـــــــال

ففي مشهدي الفراق والكبرياء نجد أنَّ التفوق يميل لصالح القوافي المجرّدة من (أل) على غيرها، مما يعني حلول السرعة الإيقاعيّة فيهما، مما يعني وجود توتّر انفعالي يغمر نفسيّة الشاعر واضطراب في مشاعره أثناء تناولهما. وهذا يتناسب مع حالة بشار في هذين المشهدين، إذ من الطبيعي أن يتعرّض بشار للتوتر والانقباض أثناء فراقه للأحبّة، وهو ما يصوّره مشهد الفراق. أما في مشهد الكبرياء فالتوتر حاصل بسبب شعوره بالنقص وإحساسه بالمهانة نتيجة عجزه البيّن للناس جميعا، فالشاعر على الرغم من عجزه ينفض الذل، وينتفض لكرامته التي شعر بانتقاصها حين تجاهله الصّديق واستثقل صحبته. فالمشهد إذن متخم بالمعاني الانفعالية التي تجبر بشارا على سردها بإيقاع سريع. ومن ثم، نشاهد تفوق القوافي المجرّدة من (أل) بقوّة في هذا المشهد.

ولعلّ توحد هذين المشهدين في الجانب الإيقاعي؛ يعود لتوحّدهما دلاليًّا، فقد ذاق بشار مرارة الحرمان في كل منهما، الحرمان العاطفي (جحود الحبيبة) في مشهد الفراق، والحرمان الاقتصادي (جحود الصاحب) في مشهد الكبرياء.

أمَّا في مشهد الذكريات، فبشار يعيش من خلاله لحظات السعادة والانتشاء، عبر الغياب عن الواقع المرير والعودة بالأحلام إلى الماضي الجميل. فالشاعر في هذا المشهد ــ كما ثبت

في تحليل الدوائر الوزنية ــ يتمنى أن يُبطئ في سرد هذه ذكريات الجميلة، حتى تتحقق له متعة التلذذ بها، وحتى تتحقق له أيضا فرصة التوغّل في الهروب والابتعاد عن واقعه المعاش. لذلك نرى تفوق القوافي المقترنة بـــ(أل) على القوافي المجردة منها في هذا المشهد، فاتّصاف هذه القوافي بكثرة المقاطع التي من شأنها أن تُبطّئ الإيقاع؛ يتناسب مع نفسيّة بشار ومشاعره.

إيقاع النّص الداخلي.

اجتمع في أبيات هذه القصيدة العديد من عناصر الإيقاع الداخلي التي تشابكت في بعضها وأبدعت قيمة إيقاعيّة ظللت جميع أجزاء القصيدة بشكل متفاوت ينسجم مع تفاوت انفعال الشاعر وتوتره. ولعل من أهم هذه العناصر الإيقاعيّة عنصر التكرار الحرفي، بداية من التكرار الثنائي المتمثل في تكرار الحرف الواحد في كلمتين متجاورتين، ثم يليه التكرار المتصاعد المتمثل في تكرار الحرف في عدّة كلمات يتبع بعضها بعضا بشكل تصاعدي داخل البيت الواحد.

ومن أمثلة التكرار الثنائي ما نجده في بعض أجزاء هذه الأبيات:[1]

قد شَقَّنِي الشَّوْقُ إلـــى وَجْهـــــــها ** وشَاقَنِـــــــي المِزْهَرُ والقَاصِـــــبُ

إذْ نَحْنُ بالرَّوْحَاءِ نُسْقَى الهوى ** صِرْفًا وإذْ يَغْبِطُـــــــنا اللَّاعِـــــبُ

لو خرجتْ/ للناس في/ عِيدِهـــــم ** صلَّـــى لها الأمـــــــرد والشائِـــــبُ

فقد أحدث تكرار حرف (الشين) في المثال الأوّل بين (شقّني/الشوق)، وتكرار حرف (الحاء) في المثال الثاني بين (نحن/بالروحاء)، وتكرار حرف اللام في المثال الثالث بين (صلَّى/لها)، في هذه الأبيات الثلاثة التي يصف فيها بشار ذكرياته الرائعة مع محبوبته؛ أحدثت كل هذه التكرارات ترابطا عضويا بين كلِّ كلمتين متجاورتين، الأمر الذي أسهم في ازدهار الجانب الإيقاعي فيهما.

كما رست بجانب هذه القيمة الإيقاعيّة التي أحدثها التكرار الحرفي؛ عناصر إيقاعيّة أخرى أسهمت في تنمية الجانب الإيقاعي في كل بيت، مثل ما جاء في البيت الأوّل من وقوع التجنيس الناقص فيه بين لفظتي (شقّني/شاقني)، وكذلك عنصر التوازي الجزئي بين شطريه، (قد شقّني

(1) ينظر الأبيات في القصيدة، رقم:9، 12، 19. معنى شقني: أنحلني. والمزهر: العود الذي يضرب به. والقاصب: النافخ في القصب.

الشوق = وشاقني المزهرُ)، إضافة لتكرر حرف (القاف) في حشو البيت تماهيا مع أحد حروف القافية فيه. كذلك حلول عنصر الترديد المتوازي عبر ترديد لفظة (إذ) في شطري البيت الثاني. وأيضا وقوع التجزئة العروضيّة في الشطر الأوّل من البيت الثالث، ووقوع التوازي الجزئي المُقدَّر في الشطر الثاني منه، وهو قوله: صلَّى لها الأمرد = و ...../..... الشائب.

ولا شك في أنَّ هذه الكثافة الحاصلة عبر تداخل مثل هذه العناصر قد أسهمت بشكل مباشر في رفع الجانب الإيقاعي في كل بيت من الأبيات السابقة، كما أسهمت أيضا بشكل ما في إظهار الدلالة، وتأكيد المعنى الذي أراده الشاعر.

ومن أمثلة التكرر الحرفي المتصاعد، ما جاء في هذين البيتين:[1]

أصبـــحَ عبَّاسًـــــا لِـــــــــزُوَّرِهِ ** يبْكِي بوَجْهٍ حُزنُــهُ دائِـــــبُ

كذاكَ يَلْقانِي ورُبَّ امـــــــــرئٍ ** ليس لهُ فضْـــــلٌ ولا طالِبُ

حيث تكرر حرف (الباء) في البيت الأوّل أربع مرات إضافة إلى وقوعه رويًّا للقافية، كما تكرر حرف (اللام) في البيت الثاني خمس مرات إضافة إلى وجوده في القافية أيضا.

وهذا التكرر المتصاعد لحرف بعينه داخل البيت الواحد مع تردده في القافية يحدث ترابطا عضويًّا بين أجزائه. كما أنَّ تكرر مثل هذه الأبيات في جميع مشاهد القصيدة يؤدّى إلى وقوع الترابط فيما بينها. إضافة إلى ذلك فقد أوجد هذا النوع من التكرار الحرفي جرسا إيقاعيا مميّزا، بحيث أصبح لكلِّ بيت طابعه النغمي الخاص الذي يميزه من غيره.

وقد كان بشار يميل في كثير من أبيات القصيدة إلى أن يكون الحرف المتكرر داخل البيت هو أحد الحروف البارزة في قافيته، كما في البيتين السابقين، وفي غيرها من الأبيات[2].

ومن عناصر الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة: عنصر التجنيس، خاصّة تجنيس القوافي، بنوعيه الناقص والتام، من ذلك أنَّ بشارا قد افتتح مشهد الذكريات بتجنيسه للقوافي تجنيسا ناقصاً[3]عبر ثلاث قواف متجاورة، وهو قوله:[4]

(1) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 28، 34. ومعنى "عبَّاسا": شديد العبوس. ودائب: ملازم، من دأب فلان الشيء: لازمه.

(2) ينظر على سبيل المثال، تكرر حرف الحاء في البيت السادس، وحرف القاف في البيت التاسع، وحرف النون في البيت الثلاثين.

(3) استعمل تجنيس القوافي أيضا في الأبيات (السابع والعشرين، والثامن والعشرين، والتاسع والعشرين)، (ثائب/دائب/غائب).

(4) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 10، 11، 12 .

بل ذكّرتنـــــي ريـــــحُ رَيْحانـــــةٍ ** ومُدهُنٌ جاء بـــــهِ **عاقِـــــبُ**

مَجْلِسَ لَهْـــوٍ غـــــابَ حُسَّـــــادُهُ ** تَرْنُو إليـــهِ الغـــادةُ **الكاعـــبُ**

إذْ نَحْنُ بالرَّوْحاءِ نُسْقَى الهَوى ** صِرْفًا وإذْ يَغْبِطُـــنا **اللاعِبُ**

حيث تم التجنيس بين القوافي الثلاث (عاقب/كاعب/لاعب)، وقد أدَّى تكرار حرف (العين) فيها ــ إضافة إلى الروي المشترك ــ إلى تكثيف الإيقاع، وتقوية الترابط العضوي بينها. كما أنَّ وقوع التضمين بين قافيتي البيتين الأوّل والثاني؛ أحدث تفاوتا نغميًّا بينهما، فنحن نستشعر علو النغمة في قافية البيت الأوّل لأنّ المعنى لم ينتهي بها، في حين يتضاءل التنغيم في قافية البيت الثاني ويستكين لاكتمال المعنى بورودها.

ثمَّ عاد بشار وختم هذا المشهد بالتجنيس التام عبر قافيتين متتاليتين، وهو قوله:[1]

قدْ كُنتُ لا ألْوِي على خُلَّةٍ ** ضَنَّتْ ولا يُحْزِنُنِي **الذَّاهِبُ**

ثُمَّ تَبَدَّلْـــــــتُ على حُبِّـــــها ** يا عَجَـــــبًا ينْقَلِـــــبُ **الذَّاهِبُ**

فقد جانس بشار بين القافيتين تجنيسا تاما بين لفظة (الذاهب) في قافية البيت الأول ويقصد بها المنقضي والفائت، وبين لفظة (الذاهب) في قافية البيت الثاني ويقصد به الذي ذهب عقله. وهذا النوع من التجنيس التام الحاصل في القوافي؛ نادر الوقوع في شعر بشار وربّما يرجع ذلك لقربه من عيب (الإقواء) الذي كانت تنفر منه العرب.

وقد حقق بشار عبر هذا التجنيس في بداية مشهد الذكريات ونهايته؛ جانبا إيقاعيا تمثّل في إعادة ذات الأصوات بشكل منتظم زمانيا ومكانيا.

إضافة إلى ذلك، فإنَّ تكرر هذا النوع من التجنيس في مشهد واحد؛ يوحي باستقرار نفسيّة الشاعر وارتياحه لسرد هذه الذكريات.

ومن العناصر الإيقاعيّة الأخرى الموجودة في القصيدة: عنصر التصدير، فقد ورد ذكره في مشاهدها الثلاثة بشكل منتظم، وهو قوله[2]:

يا ويلتى أحْرَزَها **واهِـــبُ** ** لا نالَ خيرًا بعدها **واهِبُ**

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 22، 23 . ومعنى ألوي: أرجع. وأراد بالخُلة: الحبيبة.

(2) ينظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 4، 16، 33 .

غَنَّى بِها **الرَّاكِبُ** في حُسْنِها ** ومِثْلُها غَنَّى بِهـا **الرَّاكِـبُ**

ولسْتُ **بالحاسِبِ** بَذْلَ النَّدَى ** إنَّ البَخيلَ الكاتِبُ **الحاسِبُ**

حيث استغلّ بشار هذا العنصر الإيقاعي في تكثيف الدلالة في البيت الذي يمثّل محور الارتكاز وذروة التوتّر والانفعال من كل مشهد، عبر آليّة التصدير المعتمدة على التكرار الذي "يقوم بتوضيح المعنى، وتخفيف المعاناة، لما يضفي على المعنى من بيان، وتوكيد، وعلى الأسلوب من قوّة بناء"[1]. كما يوفّر أيضا "للشاعر الكفيف فرص الكشف عن أوجاعه، باستخدام ما لديه من مخزون معرفي محدود أو كثير"[2]. ففي مشهد الفراق نرى التصدير يقع في البيت الرابع منه، نتيجة لكثافة الدلالة التي يحملها بين جنبيه، حيث يجمع فيه بشار بين قطبي المآمرة التي نتج عنها الفراق. وفي مشهد الذكريات نرى وقوع التصدير في البيت السابع منه، وهو البيت الذي يلخّص فيه بشار جمال محبوبته وروعتها، بحيث أصبحت حديث الناس وشغلهم الشاغل، لذلك لا يكتفي بذكر هذا المعنى في الشطر الأول، وإنما يؤكده مرة أخرى في الشطر الثاني عبر عنصر التصدير. وفي مشهد الكبرياء يقع التصدير في البيت العاشر منه، وهو البيت الذي يصوّر كبرياءه في أبهى الحلل وأفضلها، حيث يصف نفسه بالكريم المعطاء الذي لا يحسب ما يجود به كما يفعل البخيل الحاسب، فهو إذن ليس بحاجة لمن يتعطّف عليه لأنّه أفضل من يجود ويعطي.

وعند النظر في مواطن التصدير في كل مشهد، نجد أنَّها أخذت طابعا تصاعديا، بداية من وقوعه في البيت الرابع من المشهد الأول، ثم في البيت السابع من المشهد الثاني، ثم في البيت العاشر من المشهد الأخير، مما أدَّى إلى تحقق التناغم والانسجام والتكاثف بين جميع هذه المشاهد.

ونحن لو نظرنا إلى مشاهد القصيدة الثلاثة في سياق الإيقاع الداخلي؛ لوجدنا أنَّ أكثر هذه المشاهد إيقاعا هو مشهد الفراق، فقد تمثَّلت فيه العديد من عناصر هذا الإيقاع المتداخلة التي يشدّ بعضها بعضا كالبنيان المرصوص. وقد أدَّى تكثيفها بهذا الشكل المتشابك إلى رفع سقف الإيقاع في هذا المقطع من القصيدة، كما يظهر من خلال تناول أبياته الستة الأولى التي يقول فيها بشار:

لله (سَلْمَـــى) حُبُّـــها وأنـــا لا زوجٌ ولا

ناصِـــــبُ ** خاطِـــــبُ

(1) العلي، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي (دراسة نفسيَّة وفنِّيَّة في أثر كفّ البصر)، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، 1999 ، ص 344 .

(2) المرجع نفسه، ص 344 .

لَوْ كُنتُ ذا أو ذاكَ يومَ اللّـــوى ** أدَّى إلـــيَّ الحَلَـــبَ الحَالِـــبُ

أقُولُ والعَيْـــنُ وباللّسَانِ العَجَـبُ
بِـــها عَبْـــرَةٌ ** العاجِـــبُ

يا وَيْلَتَـــى أحْرَزَهـــا لا نـــالَ خَيْـــرًا بَعْدَها
(واهِـبُ) ** واهِـــبُ

سِيقَـتْ إلـــى الشَّـــامِ إلاَّ الشَّـــقا والقـدرُ
وما ساقها ** الجالِـــبُ

أصبحتُ قد راحَ العِدَى ورُحتُ فردًا ليس لي
دُونَـــها ** صاحِـبُ

فقد تمّ في البيت الأول ملاحظة التكرار الحرفي الثنائي الحاصل بتكرار حرف (اللام) في (لله/سلمى)، وحرف الباء في (حبّها/ناصب)، ثم وقوع التوازي الصياغي في الشطر الثاني منه ما بين (لا زوج = ولا خاطب)، مع تعمّد التجزئة العروضيّة المرصّعة ما بين تفاعيله، (وأنا لا = متعلن/ زوج ولا = مستفعلن/ خاطب = مفعلا)، إضافة إلى اشتماله على التصريع الذي "يستحوذ على اهتمام المتلقِّي بما فيه من ترديد صوتي"[1]، والذي به يتم التواصل بين المبدع والمتلقي، حيث يتعرّف الأخير على نوع القافية ورويّها منذ أوّل شطر في القصيدة، وبذلك، يتحوّل التصريع إلى عنصر من عناصر بناء النص الشعري، وأحد دوال الإيقاع فيه[2].

كما ورد في البيت الثاني عنصر الترديد، حيث تتردد لفظة (ذا) مرّتين عبر دلالتين مختلفتين باختلاف الضمير العائد على كل منهما، ففي الأولى يعود الضمير على (زوج)، وفي الثانية يعود على (خاطب)، ومن ثم، تتحقق عبر هذا الترديد قيمتان: الأولى إيقاعيّة، والثانية

(1) ابن ادريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعيَّة في شعر البحتري، ص171.
(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، 133/1 .

دلالية، أشار بشار من خلالها مرّة أخرى إلى أسباب الانكسار والحسرة، بعد أن صرّح بها سابقا. كما وقع في نهاية هذا البيت التجنيس الاشتقاقي بين (الحلبَ/الحالبُ).

وفي البيت الثالث نرى وجودا كبيرا لحركة الضمة، مما وسم البيت بإيقاع متميّز يتناغم مع مجرى الروي المضموم، كما يتحقق فيه التكرار الحرفي المتصاعد عبر تكرار حرف (العين) وحرف (الباء) الموجودين من ضمن حروف القافية (العاجب)، مع وقوع التجنيس الاشتقاقي في نهايته بين (العجبُ/ العاجبُ)، الذي تسبب في إحداث قافية داخليّة سبقت قافية القصيدة، فتردد في البيت إيقاعان متّحدان، وأمسى عبير القافية أكثر نفوذا وموسيقيّة[1]. إضافة إلى ذلك، وقوع عنصر التوازي الجزئي بين: (والعين بها عبرة = وباللسان العجب).

وفي البيت الرابع تتكاثف عدّة عناصر إيقاعيّة في بنائه، ففيه يندمج التصريع والتصدير والتجنيس في حُلّة واحدة تمثّلت في تكرار لفظة (واهب) بدلالتها المختلفة، وفي مكانها البارز من البيت. فقد ارتبط التصريع هنا؛ بتكثيف الحالة الشعوريّة والانتقال من موقف انفعالي إلى آخر هو محور الدائرة ومربط الفرس في القصيدة. كما استعان بشار في إبراز هذا الموقف بعنصر التجنيس القائم على قوام المخادعة الحاصلة بين اسم الزوج (واهب) وصفة السيّد (واهب) الذي وهب جاريته (سلمى) لهذا الزوج، وهذه المخادعة توحي بتفاقم الألم وشدّة التحسّر وقمة الانفعال والتوتر. كما استعان بشار بتكرار أصوات المد (الألف) في تكثيف موقفه الانفعالي هذا، حيث تحوّلت كل كلمة من كلمات هذا البيت إلى صرخة مدويّة تعبر عن نفسيّة الشاعر المتألّمة، الأمر الذي طبع إيقاع البيت بطابع نغمي مرتفع.

أما البيت الخامس فيتضح فيه التكرار المتبادل بين الحرفين المتقاربين (السين/الشين) مع تكرار حرف (القاف) المتصاعد بحلوله في أول كلمة إلى ما قبل كلمة القافية. ولا شك في أنَّ هذا

---

(1) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، ص38 .

التنوع في تكرار الحروف أعطى للبيت نغما إيقاعيا يتفاوت ما بين الضعف والقوّة. كذلك يظهر في هذا البيت عنصر التجنيس (الناقص/الاشتقاقي)، فقد جانس بشار ما بين لفظتي (الشام/الشقا) تجنيسا ناقصا، وما بين لفظتي (سيقت/ساقها) تجنيسا اشتقاقيا. كذلك أحدث شيئا من التوازي بين جزأي الشطر الثاني من هذا البيت، وهو قوله: (إلاّ الشقا = و.... القدرُ). وقد أوحت هذه العناصر الإيقاعيّة بتأزم نفسيّة الشاعر وتوتّره، كما أسهمت في تأكيد معنى البيت.

وفي البيت السادس يتحقق التجنيس الناقص بين بداية البيت ونهايته (أصبحت/صاحب)، الأمر الذي يوهم بحلول عنصر التصدير فيه. ثم ورود التجنيس الاشتقاقي ما بين لفظتي (راح/رحت). وكذلك ورود التكرار الحرفي بنوعيه الثنائي والمتصاعد، حيث تكرر حرف (الدال) في نهاية الشطر الأوّل عبر لفظتي (العدى/دونها)، وحرف (الراء) في بداية الشطر الثاني عبر لفظتي (ورحت/فردا). كما تكرر حرف (الحاء) بشكل تصاعدي بداية من وجوده في أوّل كلمة إلى أن ينتهي به المطاف في الكلمة القافية، الأمر الذي يؤدِّي إلى تناسق الكلمات المتجاورة في البيت وتناغمها، ومن ثَمَّ، يتحوَّل مثل هذا التكرار ـ كما يقول عبد القادر الرباعي ـ إلى "نقرة صوتيّة عذبة تغيب ثمَّ تعود. ولكي نعي القيمة الجماليَّة لهذا التكرار علينا أن نلتفت إلى ما يجاوره؛ فهو يؤلّف حوارا متناغما مع الصيغ الأخرى المصاحبة له"[1]. ولعل تكرار هذا الحرف (الحاء) هنا إضافة إلى ما أحدثه من جرس نغمي؛ يوحي بحزن الشاعر وحنينه، وتحسره على ضياع حبّه ورحيل محبوبته دون أن تسعفه القدرة على فعل أي شيء.

ولعلّ هذه الكثافة الإيقاعيّة الحاصلة بفعل عناصر الإيقاع الداخلي في هذا المشهد؛ تعود إلى أمرين: الأوّل كون هذا المشهد جاء ابتداء للقصيدة ومقدّمة لها، وكان من عادة الشعراء أن يكون لهم اهتمام خاص بمقدّماتهم ومطالعهم، ومن أهم هذه الاهتمامات الجانب الموسيقي. والثاني يعود إلى أنَّ هذا المشهد هو أكثر المشاهد توترا وانفعالا، وبما أنَّ عناصر الإيقاع الداخلي المتمثّلة في التكرار والتجنيس والتوازي والتصدير والترديد، تعدّ من الآليَّات البارزة التي تسهم في إظهار هذه المشاعر والانفعالات، كونها تعتمد على الثنائيّات المترادفة أو المتنافرة التي من شأنها أن تصاعد الموقف وتنمِّي التوتر، فقد استغلّ بشار هذه الإمكانات في التعبير عن ما يشعر به من انفعالات وتوترات جرّاء ما عاناه من ألم الفراق.

ومن هنا يتأكّد أنَّ كثافة الإيقاع الداخلي في أيّ نص لابد أن يكون له علاقة ما بنفسيّة الشاعر وصدق مشاعره، ومن ثم، يحصل التمايز بين القصائد من هذا الجانب، فيختلف إيقاع

(1) الرباعي، عبد القادر، عرار الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، ص238 .

النص الواحد عن الآخر وقد تناولا نفس الغرض، مثلما يحصل التمايز ما بين مشاهد النص الواحد بسبب تباين المواقف الانفعاليّة فيها قوة وضعفا.

الأنموذج الثالث: قصيدة في الغزل[1]، يقول فيها بشار:

1- لا تَلُمْنِي علـى (عُبَيْدةَ) صـاحِ ** زَوَّدتْنِـــي زادًا مِـــنَ الأتْـــراحِ

2- وانْهَنِي إنْ نَهَيْتَنِي عنْ هواهـــا ** باسْمِ أخْرَى إنَّ اسمَها من فَراحِـــي

3- بلْ دَعِ الحُبَّ ثَمَّ لُمْنِـي عَلَيْـها ** ذِكْرُكَ الحُـبَّ زَائِـدِي في ارتِياحِـي

4- قَدْ ذَكَرْتُ الهَوَى فَرَقَّ فُـؤادِي ** ودعَـوْتُ اسمَـها فطـارَ جَناحِـي

5- ولَقَدْ كُنتُ ذا مُـزاحٍ فأصْبحْـــ ** ـتُ علـى حُبِّـها قَليـلَ المُـزاحِ

6- طَرِبًا للريَّـاح هَبَّـتْ جَنـوبًا ** أينَ مِثْلِـي يَهْوَى هُبُوبَ الرِّيـاحِ

7- أيُّها المَـرْءُ إنَّ قَلْبَـكَ صَـاحِ ** منْ هَواهـا وليـس قلبِـي بِصـاحِ

8- أفْتَنَتْنِي لا ريـبَ (عَبْـدَةُ) إنِّـي ** منْ هواهـا علـى سَبِيـلِ افتِضـاحِ

9- هلْ على عاشِـقٍ خَـلا بحبيـبٍ ** فـي التِـزامٍ وقُبْلَـةٍ مـن جُنـاحِ

10- إنّما بالفُـؤادِ والعَيْـنِ مِنِّـي ** حُبُّ شَبْعَى الخَلْخَالِ غَرْثَى الوِشـاحِ

11- مُكْرَبٌ فوق مَعْقَدِ المِـرْطِ منـها ** واحْتَشَى المِـرْطَ مِـنْ أبـاةِ رَبـاحِ

12- بِنْتُ سِتْرٍ لمْ تَبْدُ للشمسِ يومًـا ** ما خَلا الفِطْـرَ أوْ غَـداةَ الأضاحِـي

13- سَلَبَتْـهُ يَـوْمَ الخُـروجِ حِجـاهُ ** بأسِيـلِ العُطْبُـولِ والأوْضَـاحِ

14- وبِثَغْرٍ يَحْكِـي المُخَبِّـرُ عنـهُ ** نَفْحَةَ المِسْكِ فُتَّ فِي كَأسِ راحِ

---

(1) قال بشار هذه القصيدة في (عبدة) إحدى حبائبه التي تُعدّ عنده من أفضلهن وأكثرهن ذكرا على لسانه، حتى إن صاحب كتاب الأغاني خصص في الجزء السادس منه بابا مستقلا ذكر فيه علاقة بشار بعبدة، وأشهر الأبيات الغزليّة التي قالها فيها. وقد نظم هذه القصيدة على بحر الخفيف التام الذي نظم على إيقاعه أغلب قصائده الغزليّة.

15- يا خَلِلَـــيَّ تِلْكُمـــا داءُ عَيْنِـــي ** ودَوائِـــي مِـــنْ دَمعِـــها السَّفَّـــاحِ

16- إنَّ أمَّ الوَلِيـــدِ ـ فاسْتَرْقِيَاهـــا ـ ** أفْسَدَتْنِـــي وعِنْدَهـــا إصْـلاحِـــي

17- ثَمَّ قُـــولا لـــها بِقَـــوْلٍ وفيـــها ** ضِنَّـــةً مـنْ فُـــؤادِه المُسْتَبـــاحِ

18- أسْجِحِي يا (عُبَيْدُ) في وُدِّ نَفْسِـي ** لَيْـسَ إمْساكُـــها مـنَ الإسْجـــاحِ

19- أقْلَقَ الرُّوحَ طَولُ صَفْحِكِ عنِّـي ** وصِلِينـــي وسَكِّنِـــي أرْواحِـــي

20- ولَقَدْ قُلْـتُ للنِّطاسِـــيِّ: أعطِيـــ ** ـكَ تِـلادِي وطارِفِـــي بالنَّجـــاحِ

21- دَاوِنِي منْ حِمـــامِ قَلْبِـي إليـــها ** بِـدَواءٍ يَـرُدُّ غَـــرْبَ الجِمـــاحِ

22- فاحْتَمانِـي وقـــال: داءٌ عَيـــاءُ ** ما لِمَـــنْ يُبْتَلَـــى بِـــهِ مـــنْ رَواحِ

23- مـا دَواءُ الّـذي يُسَهَّـدُ بالّيْـــ ** ـلِ ولا يَسْتَرِيـح فِـي الإصْبـاحِ

24- فَتَجَهَّـزْتُ لانْقِضـاءِ حَيـاتِـي ** واسْتَعَـــدَّتْ لِمِيتَتِـي أنْـواحِـــي

إضاءة للنّص:

يكثّف بشار في هذه القصيدة الغزلية من حالته الانفعاليّة المصاحبة لحب (عبدة)، والناتجة عن توتّره الناجم عن لوم الأصحاب ونهيهم إياه عن التمادي في هذا الحب، عبر ما أورده فيها من مشاهد حواريّة تتفاعل مع موقفه الصامد من (عبدة) وحبّها، بحيث يتواكب هذا التفاعل مع حركة الشاعر الانفعاليّة المتنامية من مشهد إلى آخر. فقد بدأ توتّره مع بداية القصيدة حين لامه الصاحب على أمر جلل هو بمثابة الهواء الذي يتنفّسه، لذلك استنكر هذا اللوم بقوّة؛ لأنَّ هذا الصاحب لم يعرف الحبّ قط ولم يعشه، ولأنَّه أيضا لم يشعر بحبّه الكبير الذي يكنّه لعبدة ولم يقدّره، لذلك اضطرّ بشار لتوضيح مكانة هذه المحبوبة من نفسه، فلو لم تكن فائقة الجمال، بارعة الدلال، عديدة الخصال، لذيذة الوصال، لما تعلّق قلبه بها هذا التعلّق، ولما أفتنته حتى كاد أن يفتضح أمره وينتشر سرّه. وبعد أنْ هدأ توتّره قليلا عبر هذا المشهد الوصفي الذي تناول فيه جمال عبدة؛ عاد التوتّر من جديد عبر مخاطبته للخليلين، ليبدأ من خلالهما دفقة شعوريّة أخرى تزيد من توقّد الأحاسيس والمشاعر في نفسه، فها هو يرجوهما أن يطلبا من محبوبته العاتية أن تحسن العفو وتجود بالوصل وتسكّن الرّوح، فقد طفح الكيل، وما عاد يستطيع الصمود. ولما لم يجد جوابا

واستجابة؛ تحوّلت مسرّته ألما وصحّته سقما. وفي آخر مشاهد القصيدة يزداد توتّره ويشتدّ انفعاله بعد أنْ عجز الطبيب المداوي عن مداواته، فقد لجأ إليه عساه يفلح في إبداع دواء يبرئ العاشق من داء عياء، فلم يجد الطبيب له دواء شافيا، وكان مصيره الموت وفراق الإحبَّة.

ومن ثمّ، فقد بنى بشار هذه القصيدة بناء تصاعديًّا يتوافق مع تصاعد انفعاله النفسي المتباين.

وهذا الانفعال المتباين مدًّا وجزرا وانبساطا وانقباضا، يتجلّى عبر مشاهد القصيدة من خلال دراسة الجوانب الإيقاعيّة فيها، فمع كلّ موقف انفعالي للشاعر وعبر كل توتّر يعيشه، يتنوّع الإيقاع ويتباين، ويشتدّ النغم ويتهاون، وهو ما سيتم دراسته عبر العديد من العناصر الإيقاعيّة.

إيقاع الدوائر الوزنية في النّص.

أقام بشار هذه القصيدة على إيقاع بحر الخفيف بتشكيلته الثلاثيّة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، مستنبطا من هذه التشكيلة دوائر وزنيّة أخرى وصل عددها إلى إحدى عشرة دائرة توزّعت على ثمانية وأربعين شطرا، كما يظهر عبر الجدول الآتي:

النوع	الدوائر	الرمز	العدد
الأولى	فاعلاتن متفعلن فعلاتن	341	7
الثانية	فاعلاتن مستفعلن فالاتن	521	1
الثالثة	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	141	18
الرابعة	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	121	4
الخامسة	فعلاتن متفعلن فعلاتن	343	2
السادسة	فعلاتن متفعلن فاعلاتن	143	6
السابعة	فاعلاتن مستفعلن فعلاتن	321	1
الثامنة	فعلاتن مستفعلن فعلاتن	323	2
التاسعة	فعلاتن مستفعلن فالاتن	523	2
العاشرة	فاعلاتن متفعلن فالاتن	541	3
الحادية عشرة	فعلاتن متفعلن فالاتن	543	2
المجموع			48

يتضح بداية من خلال الجدول السابق تحوّل الوحدتين الرئيستين في إيقاع الخفيف (فاعلاتن/ مستفعلن) إلى خمس وحدات، وهي:

الوحدة	فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن	متفعلن	فالاتن
الرمز	1	2	3	4	5

حيث استطاع بشار أن يخلق من هذه الوحدات (التفعيلات) العديد من الدوائر الإيقاعيّة التي عمّت جميع أجزاء القصيدة بشكل متفاوت حسب مشاهدها والحالة الانفعالية للشاعر، مما يشعرنا بعمق مشاعر بشار وتدفق عاطفته، إذ "كلَّما تعقَّدت المشاعر اتّسعت دوائر الوزن الشعري وازداد المعنى غنًى وعمقا وتعقيدا"[1].

ووفقا لما جاء في الجدول السابق أيضا يتضح أنَّ أكثر الدوائر ورودا هي الدائرة الثالثة المتكوّنة من (فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن). وهذه الدائرة تمتاز بكثرة المقاطع الطويلة في بدايتها ونهايتها عبر ورود الوحدة التامة (فاعلاتن) المشتملة على ثلاثة مقاطع طويلة (-) مقابل مقطع واحد قصير (ب). كما يتّصف وسط هذه الدائرة بشيء من التوازن الإيقاعي بسبب تعادل المقاطع الطويلة والقصيرة في التفعيلة الثانية منها (مُتَفْـ/عِلُنْ).

ومن ثمّ، فإنَّ تشكّل هذه الدائرة القائم على الامتداد والمراوحة (فاعلاتن/متفعلن/فاعلاتن)؛ يثري الجانب الإيقاعي في القصيدة وينوّعه، بحيث نلحظ في تقسيماتها الانطلاق ثمّ الانحسار أو الانكسار[2] ثم الانطلاق مرّة أخرى. وهو ما ينعكس على أغلب أجزاء القصيدة، مما يوحي بتردد بشار وحيرته، فيبدو وكأنَّ شيئا ما يمنعه من التمادي في التعبير عن عواطفه وانفعالاته تجاه محبوبته (عبدة)، حيث يُصاب بعد الاندفاع والامتداد بالانتكاسة والتقلّص ثم يعود مرّة أخرى للانطلاق. وهذا التردد يؤيّده واقع الدائرتين الأولى التي وردت في سبعة أشطر، وابتدأت بالانطلاق (فاعلاتن) ثم الانحسار والانكسار (متفعلن/ فعلاتن)، والسادسة التي وردت في ستة أشطر، وابتدأت بالانحسار والانكسار (فعلاتن/ متفعلن) ثم الانطلاق (فاعلاتن).

(1) الرباعي، عبد القادر، أبو تمام: الصداقة ولادة روح وإنجاب كلمات (قراءة نصّيّة في شعره لابن حسَّان: الهمزيّة أنموذجا). حوليَّات الآداب والعلوم الاجتماعيّة، الحوليّة الرابعة والثلاثون، ديسمبر 2013، ص68.

(2) عبد اللطيف، محمد حماسة، الإبداع الموازي (التحليل النصّي للشعر)، دار غريب، القاهرة 2001، ص75.

أمَّا الدائرة الرابعة فقد حلّت رابعا، بعد أنْ وردت في أربع أشطر فقط على الرّغم من أنّها تمثّل الدائرة الأصليّة لإيقاع الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن). وقد يرجع السبب في ذلك إمَّا إلى كونها لا تتناسب مع انفعالات بشار المترددة ما بين الانطلاق والانحسار، فوجود الوحدة الثانية التامة (مستفعلن) يؤدِّي أيضا إلى مزيد من الاندفاع والانطلاق. لذلك لا نرى بشارا يستعمل هذه الدائرة إلا في المواقف التي تحتاج إلى تأكيد معنى سابق من مثل قوله[1]:

وانْهَنِي إنْ نَهيْتَنِي عـــنْ هواهـا ** باسْمِ أُخْـرَى/ إنَّ اسمها/ منْ فَراحِي

بِنْتُ سِتْرٍ/ لمْ تَبْدُ للشـْ/شَمْسِ يومًا ** ما خَلا الفِطْـــرَ أوْ غَداةَ الأضاحِي

ومن ثم، فمجيء هذه الدائرة هنا يتناسب مع ما أراد بشار أن يؤكد عليه ويسمعه للآخرين.

أو أنَّ بشارا يرى في هذه الدائرة نقصا في الإيقاع لعدم حلول التناغم بين وحدتها الأولى والثانية بسبب تكرر أربعة مقاطع طويلة متتابعة (لَاْ تُنْ/مُسْ تَفْـ)، لذلك نرى أغلب قصائده من الخفيف تقلّ فيها هذه الدائرة[2]. ومن ثمَّ، نراه في باقي دوائر القصيدة لا يكاد يجمع في إحداها ما بين وحدتين تامّتين، فهو كثيرا ما يزاوج ما بين وحدة تامة وأخرى ناقصة (فاعلاتن/متفعلن)، (فعلاتن/مستفعلن)، (مستفعلن/فالاتن)، محققا من وراء ذلك التزاوج قوة في الانسجام بين وحدات الدائرة الواحدة وتنوّعا في الإيقاع. وبذلك، تتعاضد الدوائر الوزنيّة المختلفة مع تنوع وحدات هذه الدوائر في تكثيف القيمة الإيقاعيّة في جميع أجزاء القصيدة.

وبالعودة إلى واقع القصيدة عبر مشاهدها الأربعة[3]، نجد أنَّ هذه الدوائر يتفاوت ورودها من مشهد إلى آخر حسب متطلبات المعنى وانفعال الشاعر، حيث "تدور التفعيلات داخل الأشطر بنغمات موسيقيّة متنوّعة تتواءم وتتقاطع، فيخبو نغم بعضها في لحظة ليبرز نغم غيرها. وقد يعود إلى البروز ما خبا، ويخبو ما برز في لحظة أخرى بحسب انفعال الشاعر وتغليب معنى على آخر حتى يُكمل الشاعر آخر كلمة في بناء القصيدة "[4]. كما يظهر من خلال هذا الجدول:

---

(1) ينظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 2، 12. وأراد بالفراح: الفرح، حيث أشبع فتحة رائه للضرورة، وهذا الإشباع . كما يقول محقق الديوان . مسموع في كلام العرب. وأراد بقوله بنت ستر: أنَّها محجّبة لفرط جمالها، لذلك لا تبدو للشمس إلا في يومي العيدين.

(2) ينظر على سبيل المثال، الديوان: 1/ 188، 219. 2/ 53، 89. 3/ 23، 133.

(3) يبدأ مشهد الصاحب من البيت الأوّل ويستمر حتَّى البيت السابع. ومشهد الحبيبة من البيت الثامن حتى البيت الرابع عشر. ومشهد الخليلين من البيت الخامس عشر حتى البيت التاسع عشر. ومشهد الطبيب من البيت العشرين حتى نهاية القصيدة.

(4) الرباعي، عبد القادر، أبو تمام: الصداقة ولادة روح وإنجاب كلمات (قراءة نصّيّة في شعره لابن حسان: الهمزية أنموذجا)، ص65.

الدائرة ورمزها	مشهد الصاحب	مشهد الحبيبة	مشهد الخليلين	مشهد الطبيب	مجموع التكرارات
الأولى/341	3	2	1	1	7
الثانية/521	1	0	0	0	1
الثالثة/141	4	6	5	3	18
الرابعة/121	2	2	0	0	4
الخامسة/343	1	0	0	1	2
السادسة/143	3	0	0	3	6
السابعة/321	0	1	0	0	1
الثامنة/323	0	2	0	0	2
التاسعة/523	0	1	1	0	2
العاشرة/541	0	0	2	1	3
الحادية عشرة/543	0	0	1	1	2
مجموع الأشطر	14	14	10	10	48

يتّضح بداية أنَّ كثرة ورود الدوائر الشعريّة في القصيدة يعني أنَّ التوتّر يخيّم على جوّها بشكل عام. وأنَّ هذا التوتّر يقل ويكثر حسب مشاهدها، مما يعني أنَّ نسبته عند الشاعر تكون وفقا لما جاء من مواقف في كل مشهد. وعليه، فإنَ قلّة الدوائر يساوي انخفاض التوتّر في نفسية الشاعر، وكثرتها يساوي ارتفاع التوتر والانفعال في نفسيته.

ومن ثمّ، فإنَّ المشهدين الأول والثاني البالغ عدد كل منهما أربعة عشر شطرا هما أقلّ المشاهد توتّرا، فقد استُخدمت في كل منهما ست دوائر فقط . ثم يليهما في ازدياد نسبة التّوتّر المشهد الثالث المتكون من عشرة أشطر، وقد استُخدم فيه خمس دوائر. ثم المشهد الرابع الذي يُعدّ أكثر المشاهد توترا حيث استخدم في أشطره العشرة ست دوائر شعريّة، مما يعني أنَّ نفسيّة بشار في هذه القصيدة تأخذ منحًى تصاعديًّا، حيث يعتريها شيء من الاستقرار والهدوء في بدايتها، ثم يتصاعد الانفعال ويزداد توتّرا حتى يصل ذروته مع نهايتها.

ومقارنة بين المشهدين الأول والثاني، كونهما يمثلان بداية القصيدة ويحتويان على نفس عدد الأشطر؛ يتّضح أن إيقاع المشهد الأوّل أسرع من الثاني، ومن ثمّ، فهو أكثر توتّرا وانفعالا، وهو ما يظهر عبر ورود الدائرة الثالثة المتصفة بشيء من البطء، وعبر الدائرة السادسة المتصفة بشيء من السرعة، فقد تكررت الأولى في المشهد الأوّل أربع مرات فقط، في حين تكررت في المشهد الثاني ست مرات. وتكررت الأخرى ثلاث مرات في المشهد الأول، ولم تتكرر مطلقا في المشهد الثاني، مما يعني أن التوتّر يخيّم على المشهد الأوّل أكثر من المشهد الثاني.

وبالعودة إلى هذين المشهدين في القصيدة نجد أنَّ بشارا في المشهد الأوّل يحاول أن يظهر مدى قوّة حبّة لعبدة من خلال رفضه للوم الصاحب ونهيه؛ لأن حب عبدة متمكّن في فؤاده قابع على صدره، وهذا الصاحب اللائم لا يدرك سطوة الحب لأنّ فؤاده خال منه. فالمشهد ـ كما يبدو ـ مليء بالانفعالات المتباينة، والمواقف المختلفة. حتَّى إذا انتقل إلى المشهد الثاني نرى هذه الانفعالات بدأت تهدأ قليلا وتستكين، كما أخذت هذه المواقف تتوحّد في موقف واحد يتمثّل في ارتياح بشار لشكل عبدة الخارجي، وقناعته الراسخة بجمالها وفتنتها، لذلك نرى الإيقاع يميل إلى الهدوء والبطء، محاكيًا هدوء بشار وارتياحه، فهذا المشهد يصف الجانب المجسّم القابع في ذاكرة الشاعر بجماله ورونقه، بعيدا عن محيط الحب وسطوته وتأوّهاته المؤدّية إلى التوتر والانفعال.

وإذا ما تمّت أيضا المقارنة بين المشهدين الثالث والرابع كونهما يمثلان نهاية القصيدة ويحتويان على نفس عدد الأشطر؛ يتضح أنَّ المشهد الثالث أقلّ توتّرا وانفعالا بسبب البطء الذي لحقه جراء تكرر الدائرة الثالثة خمس مرات في حين أنَّ الدائرة السادسة لم ترد فيه مطلقا، بعكس المشهد الرابع الذي وردت فيه كل من الدائرتين ثلاث مرّات، مما جعله أسرع إيقاعا وتوتّرا.

وبالعودة إلى المشهدين عبر أبيات القصيدة؛ يتّضح أنَّ بشارا بدأ المشهد الثالث بشيء من التوتّر من خلال شكواه للخليلين مما يلقاه من حبّ عبدة التي أفسدت عقله بجمالها ولم تصلحه، فهو يرجوهما مخاطبة عبدة وأن يطلبا منها أن تصفح عنه وتصله وتسكّن فؤاده، فقد نفذ صبره وطال انتظاره. حتى إذا وصل إلى المشهد الرابع والأخير ازداد توتّره وانفعاله بوصوله إلى منطقة اليأس حيث لا وصال يُرتجى ولا دواء لدائه مأمول، ولم يبق أمامه إلاَّ أنْ يتجهَّز للموت بعد أن قطع الطبيب العالم بأحوال الناس أمله بالشّفاء مما يعاني، كما جاء في قوله[1]:

فاحتماني وقــال: داءٌ عَياءٌ ** ما لِمَنْ يُبْتَلَى بهِ منْ رَواحِ

(1) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم: 22. ومعنى عَياءٌ: لا يُبرَأُ منه. والرواح: الراحة ووجدان السرور وتيقّنه.

ولعل هذا التفاوت بين الدوائر الوزنية من حيث كثرة الورود وقلته ومن حيث البطء والإسراع، وما ترتّب على ذلك من توتر أو استقرار في نفسيّة الشاعر؛ يمثّل انعكاسا لحالة بشار المترددة والمتردّية وموقفه من (عبدة) وموقف الناس منه، وكأنَّ حالته هذه كمن يقدم رجلا ويؤخّر أخرى، فهو يعيش حالة من القلق وعدم التوازن ما بين التمادي السلبي في حبّ عبدة التي سلبت فؤاده وملأت عليه حياته، وما بين الكف عن هذا الحب الذي يصعب الفكاك منه. حيث بلغ من العمر عُتيّا وآن له أن يركن إلى العقل وينبذ الهوى. زيادة على ذلك، فقد كثر لوّامه وعذاله من الأصدقاء والأعداء، خاصة بعد نهي المهدي له عن مغازلة النساء أو التعرّض لهنَّ.

إيقاع قوافي النّص:

ارتدّت قوافي هذه القصيدة إلى مجموعة من الموازين الصرفيّة، جاءت كالتالي:

الوزن	القافيـــــــــــــــة	العدد
فَعَال، فِعَال، فُعَال	فَراحِي، جَناحِي، رَباحِ، نَجاحِ، رَواحِ، رِياحِ، وِشاحِ، جِماحِ، مُزاحِ، جُناحِ.	10
أَفْعَال، إِفْعال	أَتْراح، أَوْضَاح، أَرْواحي، أَنْواحي، إِصْلاحي، إِسْجاح، إِصْباح.	7
افْتِعال	ارتِياحي، افْتِضاح.	2
مُسْتفعَل	مُسْتَباح	1
فَعَّال	سَفّاح	1
فَعْل	راح	1
فاع	صاح	1
أفاعِل	أضاحي	1

يتّضح بداية من خلال أبيات القصيدة وما أظهره الجدول السابق أنَّ بشارا اختار لهذه القصيدة قافية مردفة، واختار لها من بين حروف الردف (الألف). وقد وُفِّق الشاعر في هذا الاختيار؛ لأنَّه يعيش هنا حالة من التوتّر والتردد والانفعال التي يحتاج الشاعر في التعبير عنها إلى الصراخ ومدّ الصوت، ومن ثمَّ، فإنَّ هذا المدّ الملتصق بحرف الروي جاء امتدادا لدفقة شعوريّة متوتّرة صارخة ابتدأها الشاعر من أوّل البيت عبر حروف المد المتوزّعة في حشوه.

كما استعان بشار أيضا في إظهار انفعالاته المتوجّعة وعواطفه المتكسرة بروي (الحاء) ومجراه المكسور، وهما يوحيان بالتَّوجُّع والانكسار ويسهمان في تكثيف مشاعر الحزن والتحسُّر، مما يجعلنا نستشعر مع نهاية كل بيت من أبيات هذه القصيدة بلوعة الشاعر وانقباضه.

كما يتّضح أيضا أنَّ جميع قوافي القصيدة جاءت اسميّة إمعانا في تكثيف الدلالة، وهي وإن اتفقت في الاسميّة؛ فقد جاءت بأوزان مختلفة، مما يعني توافر التشكّل الإيقاعي في نهاية أبياتها.

وقد توزّعت الأوزان الصرفيّة لقوافي هذه القصيدة ـ بداية ـ بشيء من التناسق، حيث حلّت صيغة (فعال) بحركاتها الثلاث محورا تدور حوله باقي الصيغ، فنراها تتكرر في عدّة أبيات متتالية بأشكالها الثلاثة، ثم تغيب قليلا لتعود مرة أخرى للظهور عبر أبيات متتالية أيضا، كما في هذا الشكل: (جَناحي، مُزاحِ، رِياحِ) صاح، افتضاح (جُناح، وِشاحِ، رَباحِ) أوضَاح، راح.

ولكن على الرغم من تناسق هذه القوافي المتمثّل في تكرر بعض التقلّبات لصيغة (فعال)، إلا أنّ طابع التنافر لا يزال يخيّم على مشهدها العام، لأنّ هذه التقلّبات جاءت متداخلة فيما بينها (فَعَال، فُعَال، فِعال)، حيث لم يحدث أن تكررت أيّ قافية بنفس الوزن والضبط، مما يؤكّد توتر نفسيّة بشار واضطرابها في جميع مشاهد القصيدة، بحيث لا يقرّ لها قرار ولا يهدأ لها بال.

وقد استعمل بشار بعض الصيغ، مثل: (ارتياحِي، افتضاح، مستباح/ صاح، راح) كفاصلة يحوَّل بها رتم الإيقاع عن مساره وفق الموقف الانفعالي الذي يعيشه، فنراه ينهي المشهد الأوّل بقافية قصيرة تتناسب مع نهاية دفقته الشعوريّة التي بدأها بقوّة، وكأنَّ هذه القافية إنَّما أتى بها ليجعلها علامة على انتهاء موقف شعوري وبداية موقف شعوري آخر. وقد جاءت هذه القافية متواصلة من حيث اللفظ مع كلمة التصريع (صاح) التي في مطلع هذا المشهد، ومن ثمَّ، يبدأ بشار المشهد وينهيه بشيء من التواصل الشكلي القائم على التجنيس التام بين لفظة (صاح) التي بمعنى صاحب في البيت الأوّل، ولفظة (صاح) التي بمعنى خالٍ في قافية البيت الأخير، فيحقق بذلك التناغم المنشود بين البداية والنهاية، كما يشعر المتلقِّي بوحدة المشهد وتعالق أبياته وتدفّقها، فبعد تحوُّل الشاعر من معاتبة الصاحب إلى وصف أثر الحب على نفسيّته وسلوكه عاد من جديد إلى مخاطبة الصاحب اللائم، خاتما المشهد بنفس الخطاب الاستنكاري الذي كان قد ابتدأ به، كما يتبيّن من هذين البيتين اللذين يمثلان بداية المشهد ونهايته[1]:

لا تلُمْنِي على عُبَيْدَةَ صـــاحِ ** زوَّدتْنِـــي زادًا مــن الأتْراحِ

(1) يُنظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 1، 7. ومعنى الأتراح: الأحزان.

أيُّها المرْءُ إنَّ قَلْبَــكَ صــاحٍ ** من هواهــا وليس قلبي بصاحِ

كذلك إذا نظرنا إلى هذه القافية (افتضاح) الواردة في قوله[1]:

أفتنتنـــي لا ريبَ عبدةُ إنِّـــي ** منْ هواها على سبيلِ **افتضاح**

لوجدنا أنَّ طول القافية جاء متناغما مع البطء الإيقاعي في البيت بسبب كثرة الوحدات التامّة فيه (فاعلاتن/ مستفعلن). حيث يصف بشار هنا أحلك اللحظات التي وصل إليها، كما أنَّه أراد أن يتمادى في تعليل موقفه العاطفي، فقد تمكّن هوى عبدة من قلبه حتى أوشك على الجنون، لذلك لا مجال للتراجع وموافقة الصاحب، فالقافية هنا بما احتوت عليه من مقاطع طويلة؛ أوحت بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر وهو التعبير عن الدرجة القصوى الذي وصل إليها هذا الحب.

كذلك يتّضح تجاوب هذه القافية مع قافية البيت الذي سبق ذكره في المشهد الأول، وهو[2]:

بلْ دَعِ الحُـــبَّ ثُمَّ لُمْنِـــي عليْـــها ** ذِكْرُكَ الحُبَّ زائِدِي في **ارتياحي**

فقد ذكر ذات الصيغة (افتعال) الدالّة على الامتداد والتناهي، الأمر الذي يؤدِّي إلى تقوية صلة الترابط بين المشهدين، ويجعلهما كتلة انفعاليّة واحدة. وهاتان القافيتان تتجاوبان أيضا مع قافية البيت الذي سيرد ذكره في المشهد الثالث، وهو قوله[3]:

ثُمَّ قُولا لها بِقَــوْلٍ وفِيـــها ** ضِنَّةٌ منْ فُؤادِهِ **المُسْتَباحِ**

وهذه القافية وإن اختلفت مع الأخريين في شكل الصيغة؛ إلا أنَّها تُوحي بذات الدلالة، وأيضا تتفق معهما من حيث كثرة المقاطع الطويلة والوزن العروضي (فاعلاتن).

كذلك، فإنَّ بشارا يأتي بمثل هذه القوافي في حالات التأزّم القصوى، بوصول درجة الانفعال إلى مداها في كلّ مشهد. فحين يصل الأمر في المشهد الأوَّل إلى اللوم في الحبّ؛ يصبح بشار بحاجة إلى مثل هذه القافية القائمة على المفارقة التي يحاول من ورائها إقناع الصاحب بأنَّ تحذيره من الحبِّ يعطي نتيجة معكوسة وهي التمادي في هذا الحب. وحين شعر بشار بأنَّه في حاجة إلى تبرير أكبر يفسّر مقولته المبهمة التي أنهى بها المشهد الأول (وليس قلبي بصاح)؛ جاء بهذه القافية (افتضاح) في مطلع المشهد الثاني، كي يقنع هذا الصاحب بأنَّ حبّ عبدة قد ملأ قلبه

---

(1) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم: 8. وأراد بقوله أفتنتني: استهوتني وأعجبتني.

(2) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم: 3.

(3) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم: 17. ومعنى الضّنّة: البخل.

حتى فاض. وحين ضاق ذرعا بهذا الحب بعد قسوة المعالجة دون تحصيل الغاية، كان لزاما عليه أن يُنبئ هذه المحبوبة بقسوتها، لأنها بخلت بوصلها على قلب غزته واستباحته، فجاء بقافية (المستباح) التي توحي بمثل هذا الإحساس وتؤيّد مثل هذه العاطفة.

وبالوصول إلى نهاية المشهد الثاني نرى بشارا يختمه بقافية قصيرة (راح) تتناغم مع القافية الأخيرة من المشهد الأوّل (صاح)، وذلك في بيته الذي يختم به وصف جمال عبدة[1]:

وبِثَغْـــرٍ يحكِي المُخَبِّرُ عنْهُ ** نَفْحَةَ المِسْكِ فُتَّ في كأْسِ **راحِ**

ولا شك في أنَّ تشابه القافيتين في نهاية المشهدين الأوّل والثاني جاء تأكيدا لتواصل الدفقة الشعوريّة التي جمعتهما، فما جاء في المشهد الثاني من المعاني والأحاسيس ما هو إلا تبريرات لمواقفه الصامدة في المشهد الأول، لذلك نرى التواصل شديدا بينهما.

وما حصل من توافق بين القافيتين الواردتين في ختام المشهدين الأول والثاني؛ حصل أيضا بين قافيتي الختام في المشهدين الثالث والرابع، فقد ختم بشار آخر أبيات المشهد الثالث:[2]

أَقْلَقَ الرُّوحَ طُولُ صَفْحِكِ عَنِّي ** وصِلِينِـــي وسَكِّنِـــي **أَرْواحِـــي**

بقافية (أرواحي) على وزن قافية البيت الأخير من المشهد الرابع (أنواحي) الذي يقول فيه[3]:

فَتَجَهَّزْتُ لانقِضاء حياتـــي ** واستعدَّتْ لِمِيتَتِـي **أَنْواحِـــي**

وهذه القافية المتكررة في نهاية هذين المشهدين؛ توحي عبر تكرر المقاطع الطويلة فيها بالألم والتأزّم نتيجة لانقطاع الأمل المنشود من وصال (عبدة).

وقد تجاوبت هاتان القافيتان مع أوّل قوافي القصيدة (أتراحِ)، وبذلك ينهي بشار قصيدته بنفس القافية التي ابتدأ بها. وهذا الأمر يؤكّد لحمة القصيدة ودفقتها الشعوريّة، فروح الشاعر المتوثبة لا زالت تخيّم على جميع المشاهد بنفس الوتيرة المتوتّرة عبر هذا التوافق القفوي الحاصل بين هذه المشاهد، وأيضا عبر هذا التنافر الماثل في جميع قوافي أبياتها.

---

(1) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم: 14. ومعنى الثغر: الأسنان التي تبدو عند الضّحك. والمُخبّر عن الثغر هو النَّفَس. ومعنى يحكي: أي يماثل مماثلة كاملة. والنَّفحة: الطِّيب الذي ترتاح له النّفس. وقد شبَّه نكهة فمها برائحة المسك مع الخمر.

(2) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم:19. أراد بقوله صفحك عنّي: إعراضِكِ عنِّي.

(3) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم:24. معنى الأنواح: النوائح، جمع النائحة، وهي المرأة التي ترفع صوتها في البكاء على الميت.

وكما يبدأ بشار قصيدته بالأحزان والأتراح التي كانت وراءها عبدة، هاهو ينهيها أيضا بالموت والنواح في سبيل عبدة. ومن ثمَّ، فإنَّ "مطلع النص يتسرّب بإشعاعاته وإيماءاته في ثنايا النص، فيظهر في التراكيب والألفاظ والصور، بحيث تأتي خاتمة النّص مكمّلة لبدايته، ويدور النّص جميعه في حلقة واحدة، قوامها المطلع الذي بدأ به الشاعر"[1].

إيقاع النّص الداخلي:

يكثر بشار من عناصر الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة أيضا، موظفا هذه العناصر في خلق قيمة إيقاعيّة بارزة، وفي تعميق الشعور بوحدة القصيدة وجعلها كتلة واحدة لا تتجزّأ ولا ينفصل بعضها عن بعض، وكذلك في التعبير عن انفعالاته المكبوتة والمتوتّرة.

ومن هذه العناصر ما نلحظه من تكرار ردف القافية ورويّها (الألف/الحاء)، هذا التكرار المنتشر في مشاهد القصيدة بشكل تصاعدي يواكب الحركة الانفعاليّة للشاعر، فقد بدأ تكرار هذين الحرفين خفيفا، ثمَّ أخذ يتدرّج ويقوى شيئا فشيئا حتَّى وصل ذروته في المشهد الأخير منها، هذا المشهد الذي يخاطب فيه بشار الطبيب المداوي قائلا[2]:

ولَقَدْ قُلْتُ للنِّطاسِـــيِّ: أعطِيــ ** ــكَ تِــلادِي وطارِفِــي بالنَّجــاحِ

دَاوِنِي منْ حِمــامِ قَلْبِــي إليــها ** بِــدَواءٍ يَــرُدُّ غَــرْبَ الجِمــــاحِ

فاحْتَمانِــي وقــال: داءٌ عَيــاءُ ** ما لِمَــنْ يُبْتَلَــى بِــهِ مــنْ رَواحِ

مــا دَواءُ الّــذي يُسَهَّــدُ باللّيْــ ** ــلِ ولا يَسْتَرِيــح فِــي الإصْبــاحِ

فَتَجَهَّــزْتُ لانْقِضــاءِ حَيــاتِــي ** واسْتَعَــدَّتْ لِمِيتَتِــي أنْــواحِــي

حيث يتكرر ورود هذين الحرفين: (الألف) الممدودة، و(الحاء)، في جميع أبيات هذا المشهد بشكل مكثف، الأمر الذي يرفع من وتيرة الإيقاع فيه، فقد ورد ذكرهما في العديد من الكلمات مثل (تلادي، طارفي، النجاح، داوني، حمام، دواء، الجماح، فاحتماني، قال، داء، عياء، ما، رواح، دواء، الإصباح، انقضاء، حياتي، أنواحي).

---

(1) نافع، عبد الفتاح صالح، الشعر العباسي (قضايا وظواهر)، ص15 .

(2) يُنظر هذه الأبيات في القصيدة من: 20 إلى 24. أراد بالنطاسيّ: العالم والطبيب. ومعنى التلاد: المال القديم الموروث. والطارف: المكتسب الحديث. وأراد بالحمام: الموت. وبالغرب: الحِدَّة، وبالجماح: العتوّ ومجاوزة الحد.

ولعلّ اجتماع (الألف) الممدودة مع (الحاء) المكسورة خاصّة، يوحي بالامتداد والانقباض في ذات الوقت، وكأنّ الشاعر يظهر وجعه وتألّمه تارة ثم يخفيه تارة أخرى. ومن ثمّ، يتحوَّل هذا المشهد إلى صرخة مدوّية تمتدّ شيئا فشيئا إلى أن تلتحم بصراخ النائحات اللاتي ينتظرن موت الشاعر، وأيضا إلى لوعة قابعة في الذات الشاعرة تنكمش شيئا فشيئا إلى أن تلتحم بأحشاء الشاعر وكبده المكلومة في داخله.

ومن ثمّ، نرى الجانب الإيقاعي يتواكب مع الجانب الانفعالي المتّصف بطابع المد والجزر، فنراه كذلك يرتفع وينخفض وفق صراخ الشاعر وانقباضه. فالشاعر في هذا المشهد يعيش لحظة الانهيار التام بعد أن ربط الطبيب المعالج شفاءه بوصال محبوبته المتمنّعة عليه. ولمَّا لم يجد عند الطبيب ما يشفيه جهَّز نفسه لاستقبال الموت، وتجهّزت النوائح للبكاء عليه.

كذلك نجد (التجنيس) متوافرا في هذه القصيدة، مما يؤدّي إلى تكثيف الإيقاع فيها وزيادة اللحمة بين أجزائها، حيث نلحظ وجوده في بدايتها عبر بيتيها اللذين يقول فيهما بشار[1]:

لا تَلْمْنِي علـى (عُبَيْدةَ) صـاحِ ** **زَوَّدتْنِـــي زادًا** مِـــنَ الأَتْـــراحِ

وانْـهَنِي إنْ **نَـهَيْتَنِي** عنْ هواهـــا ** باسْمِ أُخْرَى إنَّ اسمَها من فَراحِـــي

وفي نهايتها أيضا عبر بيتيها القائلين[2]:

دَاوِنِي منْ حِمـامِ قَلْبِـي إليـها ** **بِـدَواءٍ** يَـرُدُّ غَـرْبَ الجِمـاحِ

فاحْتَمانِـي وقـال: **داءٌ عَيـاءُ** ** ما لِمَـنْ يُبْتَلَـى بِـهِ مـنْ رَواحِ

فقد تمَّ التجنيس الاشتقاقي في مطلع القصيدة بين لفظتي (زوّدتني/زادا) في البيت الأوّل، وبين لفظتي (وانهني/نهيتني) في البيت الثاني. كما وقع التجنيس الاشتقاقي في نهاية القصيدة بين لفظتي(داوني/بدواء) في البيت الأوّل، والتجنيس الناقص بين لفظتي (داء/عياء) في البيت الثاني.

وقد أحدث هذا التجنيس في جميع المواقع نغما إيقاعيًّا مدوِّيا نتيجة لهذا التناغم اللفظي والتباين المعنوي بين طرفيه. كما أوحى بتأكيد المعاني الانفعاليّة التي كان يلحّ بشار عليها ويصرّ على تناولها، عبر تكرار اللفظة التي تشغل باله وتستحوذ على تفكيره، حيث إنَّ تكرار اللفظة

---

(1) يُنظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 1، 2 .

(2) يُنظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 21، 22 .

الواحدة مرَّة أخرى بطريقة أخرى في نفس البيت، يتيح مجالا أوسع لتوارد الدفقات الشعوريّة الملحّة والمتوتّرة التي كانت تملأ صدر الشاعر. كما أنَّه "يساعد على اقتناص خيط من خيوط النّص التي يُراد فكّها تركيبيًّا لإعادة نسجها دلاليًّا"[1]. ومن ثمَّ، يتفاعل أيضا إيقاع التجنيس مع الجو الانفعالي المشحون بالعواطف المترددة، فنرى الإيقاع يمتد وينقبض تبعا لطرفي التجنيس.

وإذا كان تكرار بعض الحروف، والتجنيس بين اللفظتين، يمثّلان في هذه القصيدة انعكاسا لنفسيّة بشار المترددة، فإنَّ إيقاع التوازي يواكب قمّة الانفعال النفسي عنده، كما يوحي بمدى قوّة تفاعله مع المعنى الذي وصل إليه، ففي المشهد الأوّل حين يصل بشار إلى ذروة الانفعال العاطفي في البيت الرابع منه، الذي يقول فيه[2]:

قدْ ذكرْتُ الـ/ـهَوى فَرَقْـ/ـقَ فُؤادِي/ ** ودَعَــوْتُ اسْـ/ـمَها فَطــا/ـرَ جَناحِي/

لا يجد بُدًّا من تكثيف الإيقاع عبر إحداث التوازي بين شطريه تماهيا مع الجانب الانفعالي الذي وصل إليه. حيث بلور خلاصة هذا الحب وأثره على نفسيّته في عبارتين متوازيتين، هما:

ذكرت	الهوى	فرقَّ	فؤادي
دعوت	اسمها	فطار	جناحي

وبهاتين العبارتين المتوازيتين يكون بشار قد دعم الجانب الإيقاعي من جهة، بفعل هذا التماثل الصياغي الحاصل بين الكلمات في كل من العبارتين، وهذا التماثل الصرفي بين أغلب الصيغ فيهما، وبفعل أيضا هذا التعادل العروضي في سَوْق التفاعيل. ومن جهة أخرى استطاع بشار أن يوحي عبر هذا التوازي بمدى تمكّن حبّ عبدة من نفسه وتغلغله في فؤاده.

كذلك يتحقق التوازي حين يصل بشار إلى ذروة الوصف والتغزل، وهو قوله[3]:

إنَّمــا بالفـــؤادِ والعَيْـــنِ مِنِّـــي ** حُبُّ **شَبْعَى الخَلْخَالِ غَرْثَى الوِشَاحِ**

(1) عبد اللطيف، محمد حماسة، الإبداع الموازي (التحليل النّصّي للشعر)، ص 187.

(2) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم: 4 .

(3) يُنظر البيت في القصيدة تحت رقم: 10. الغرثى: ضدّ الشبعى. والوشاح: سير من أديم نفيس ملوّن يرصّع باللؤلؤ أو شذور الذهب، وتشدّه المرأة على كتفها وعلى صدرها وظهرها وتدخله تحت إبطها الأيسر.

فقد وقع التوازي في الشطر الثاني بين صورتين أراد بشار من خلالهما أن يصف حبَّه الشديد لعبدة، وأن يرسِّخ في ذهن الصاحب اللائم ما تمتاز به هذه المحبوبة من جمال وفتنة، فكنَّى عن امتلاء الساق بعبارة (شبعى الخلخال)، وكنَّى عن ضمور البطن بعبارة (غرثى الوشاح).

ومن ثم، فإنَّ التوازي بين العبارات يعطي أيضا معنى التكرار اللفظي في تأكيد المعنى والإلحاح عليه، حيث لم يكتف بشار بوصف (عبدة) بأنَّها ممتلئة الساق، وإنَّما زاد على ذلك بأن جعلها هيفاء دقيقة الخصر. فيتعاضد بذلك الإيقاع مع الصورة بغية الوصول إلى المعنى التام الذي أراده الشاعر وهو التّمتع بذكر جمال محبوبته والتباهي بتمامه وكماله.

ومن هنا تتحقق الغاية من الإيقاع وتتأكّد أهمِّيَّته، يقول عبد القادر الرباعي: "والإيقاع ما لم يكن متماشيا مع تجلّيات المعنى لا تكون له القيمة الفنّيّة المبتغاة منه"[1].

وقد يستفيد بشار من إيقاع التصدير أيضا عند وصوله إلى ذروة الانفعال النفسي ـ إضافة إلى إيقاع التوازي ـ في محاولة منه لتكثيف التعبير عن هذا الانفعال، لذلك نجده يختم بعض مشاهده بأبيات يتوافر فيها عنصر التصدير، كما جاء في هذه الأبيات التي يقول فيها بشار[2]:

ولَقَدْ كُنتُ ذا **مُـزاحٍ** فأصْبحْـــ ** ـتُ علـــى حُبِّـــها قَليـلَ **المُـــزاحِ**

طَرِبًا **للريَّـــاح** هَبَّـتْ جَنـــوبًا ** أينَ مِثْلِـــي يَهْوَى هُبُوبَ **الرِّيـــاحِ**

أيُّها المَـــرْءُ إنَّ قَلْبَـكَ **صَـــاحِ** ** منْ هَواها وليـس قلـبِـي **بِصـــاحِ**

فقد ختم بشار بالأبيات السابقة أوّل مشاهد القصيدة الذي دعا فيه صاحبه إلى الكف عن لومه في حبِّ عبدة التي جعلت له الأحزان زادا، ويطلب منه أن لا ينهاه عن هواها باسمها الذي يثير فيه الفرح والنشاط، كما يطلب منه ألا يذكر حبّها؛ لأنَّ ذكره لهذا الحبِّ يزيده ولعا بها. ومن ثَمَّ، فإنَّ انفعال الشاعر يزداد ويتوتّر مع كلِّ طلب يطلبه من هذا الصاحب اللائم، حتى يصل إلى قمّة الانفعال مع ختام المشهد حين يبدأ في سرد اعترافاته القلبية التي لا يعلمها غيره من البشر، عبر الأبيات الثلاثة السابقة التي أقامها على عنصر التصدير الذي ينمِّي الإيقاع ويكثّف الدلالة.

وبالنظر في مواقع التصدير هنا، يتضح أنَّ جمال التصدير يظهر عبر التكرار المنظم القائم على الاختيار والجبر، فإذا كان الطرف الأوَّل حرّ التنقّل لا يستقرّ في موقع محدّد؛ فإنَّ الطرف

(1) الرباعي، عبد القادر، أبو تمام: الصداقة ولادة روح وإنجاب كلمات (قراءة نصّيّة في شعره لابن حسّان: الهمزيّة أنموذجا)، ص38.
(2) يُنظر الأبيات في القصيدة تحت رقم: 5، 6، 7.

الثاني مكانه القافية لا يتزحزح عن هذا المكان ولا يتغيّر. ومن هنا، يتهيّأ الإيقاع والتوقع، إذ بمجرّد أن تأتي اللفظة المنتهية بحرف الحاء الذي هو روي القصيدة في حشو البيت؛ يتوقع المتلقي تكررها مرّة أخرى في القافية، ومن ثم، يدلّ أوَّل البيت على آخره فتحصل بذلك اللذة وتتم الفائدة، خاصّة إذا وقعت هذه اللفظة موقع التصريع، فإنَّ ذلك يزيد من إيقاع البيت وجماله، كما يقوِّي غريزة التوقع عند المتلقي، مثل التصدير الحاصل في البيت الثالث (صاح/بصاح).

ومما زاد في تقوية الجانب الإيقاعي لعنصر التصدير في الأبيات السابقة قيامه على أساليب فنيّة، كأسلوب الإثبات والنفي في البيت الأوّل (ذا مزاح/قليل المزاح)، وفي البيت الثالث (قلبك صاح/ ليس قلبي بصاح)، وكأسلوب الاستفهام في البيت الثاني (طربا للرياح/ أين مثلي يهوى هبوب الرياح). هذه الأساليب التي تتسبب عادة في إذكاء الجانب الانفعالي عند الشاعر، الأمر الذي يؤدِّي أيضا إلى تصاعد الإيقاع وتفاعله.

وإذا كان التصدير يحدث قيمة إيقاعيّة رفيعة، فإنَّه أيضا لا يخلو من دلالة عظمى يثيرها الشاعر من خلاله، حيث تتحقق هذه الدلالة بإطلاق الحكم في بداية البيت عبر الطرف الأول من التصدير؛ ثم فلسفته في نهاية البيت عبر طرفه الثاني القابع في القافية.

فبشار عندما أخبرنا في الشطر الأول من البيت الأول بأنَّه كان ذا مزاح، خبره هذا لا يعني شيئا، لأنَّ الأهم عنده هو ما يترتّب على هذا الخبر، وهو تجرّده المفاجئ من هذا المزاح بسبب حبّه الشديد لعبدة.

وكذلك في البيت الثاني لم يقصد بشار إخبارنا فقط بأنَّه يطرب ويسعد كلّما هبّت رياح الجنوب الآتية من أرض الحبيبة، أو الذاهبة إليها؛ وإنَّما أراد أن يثبت لنا أيضا أنَّ هذا الصنيع لا يتأتَّى إلاَّ منه خاصّة دون غيره، وقد تحقق له ذلك من خلال استفهامه في الشطر الثاني: (أين مثلي يهوى هبوب الرياح).

كذلك هو لم يقصد أنْ يخبرنا في بداية البيت الثالث بأنَّ صاحبه صاح من الحب، وإنَّما أراد أن يؤكّد على امتلاء قلبه هو بهذا الحب عبر تكرر ذات اللفظة (صاح) في سياق آخر.

وإذا كان طرفا التصدير في الأبيات السابقة أتيا متماثلين تماثلا تاما، مما يعني وجود شيء من الاستقرار الراكد في ذهن الشاعر؛ فقد لا يتماثل الطرفان في أبيات أخرى من القصيدة وقع

فيهما التصدير، مما يشير إلى توتّر ما في نفسيّة الشاعر بسبب كثافة الانفعال المنعكسة عليها، كما حصل في البيتين اللذين ختم بهما بشار المشهد الثالث المتعلّق بالخليلين، وهما قوله[1]:

أسْجِحِي يا (عُبَيْدُ) في وُدِّ نَفْسِـي ** لَيْـسَ إمْساكُـها مـنَ **الإسْجـاحِ**

أقْلَقَ **الرُّوحَ** طَولُ صَفْحِكِ عنِّـي ** وصِلِينـي وسَكِّنِـي **أرْواحِـي**

فقد أحدث عدم التماثل التام بين طرفي التصدير في البيتين إيقاعا متباينا نتيجة لتباين التنغيم فيهما، الذي جاء انعكاسا لنفسيّة الشاعر المترنّحة ما بين الانقباض والانبساط. فإذا كان الطرف الأوَّل من التصدير يوحي بتألّم الشاعر وقهره بسبب خصوصيّة الموقف، فإنَّ إطلاق الطرف الثاني منه يوحي بالتدفّق والانبساط والانطلاق بسبب تحوّل هذا الموقف وانزياحه ناحية العموم. ومن ثمّ، يصبح الطرف الثاني امتدادا للأوّل في تأكيد فكرة الشاعر وفلسفتها.

وعلى الرغم من تباعد طرفي التصدير في البيت الأوّل، وعدم تماثلهما تماثلا تاما؛ إلاَّ أنَّ وقوعهما في بداية البيت ونهايته طغى على أيِّ ميزة أخرى يمكن أن تحقق الإيقاع فيهما، بسبب ما للكلمة الأولى والكلمة الأخيرة من وقع باق ورنين طاغ في ذهن السامع، لذلك، نرى إيقاع التصدير في هذا البيت أجمل وقعا منه في البيت الذي يليه.

وأخيرا، يمكن القول بـ"أنَّ وراء التكرار، والتوازي، والجناس، وترديد الأحرف، وتشديدها وحدّتها أو سلاستها وتجانسها، معاني تحاكي لحظات الانفعال: انقباضا أو انبساطا، وأنَّها تتساند مع غيرها من وسائل التشكيل الفنِّي في القصيدة كالصُّورة بألوانها، وأساليب القول بأنواعها"[2]:

كما يمكن القول أيضا بـأنَّ الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة مثله مثل الإيقاع الخارجي فيها؛ يعكس نفسيّة الشاعر المترددة والمنكسرة من جهة، كما تأكَّد عبر إيقاع التكرار والتجنيس، ومن جهة أخرى يوحى بوصول نفسيّة الشاعر إلى درجة عالية من الانفعال العاطفي والتوتّر النفسي كما تبيّن من خلال إيقاع التوازي والتصدير.

وهذا لا يعني أنّ هذه العناصر الإيقاعيّة عبارة عن قوالب جامدة يجدها الشاعر جاهزة يستعملها حسب الموقف الذي يتناسب معها، وإنما هي عبارة عن مواد مرنة يشكّلها الشاعر كيفما

---

(1) يُنظر البيتان في القصيدة تحت رقم: 18، 19. معنى الإسجاح: حسن العفو.

(2) الرباعي، عبد القادر، أبو تمام: الصداقة ولادة روح وإنجاب كلمات (قراءة نصّيّة في شعره لابن حسّان: الهمزيّة أنموذجا)، ص64 .

شاء حسب عواطفه وانفعالاته النفسيّة المتلوّنة بتلوّن المواقف التي يعيشها. ومن ثم، فإنَّ انفعالات الشاعر المتباينة ونفسيّته المتوتّرة أو الهادئة، هي التي تصنع الإيقاع وتوجّهه.

الخاتمة والنّتائج:

بالمضي إلى صلب الدراسة تمَّ التوصُّل إلى العديد من النتائج يمكن حصرها في الآتي:

أشارت الدراسة أنَّ الإيقاع (مصطلحًا) ليست له دلالة واضحة في المعاجم اللغويّة، فدلالته تتداخل مع باقي المصطلحات الأخرى التي تعود إلى نفس جذره اللغوي، مما وسمه بشيء من الضبابيّة. وأنَّ الإيقاع الشعري يقوم على عناصر صوتية متآلفة ومنسجمة، تعمل بشكل جماعي منظَّم، وتخضع لمجموعة من القوانين، أهمها قانون التكرار، وقانون التوازن. بحيث ينشأ الإيقاع من تكاثف العناصر العروضية والصوتية والبلاغية والصرفية، المنسجمة مع انفعالات مبدع النَّص وتوتُّره، وما يحمله من مشاعر عميقة توقَّدت في ذهنه زمن إبداع النَّص.

كما أشارت الدراسة إلى أنَّ استعمال بشار للبحور الشعريّة كان متفاوتا، فمنها ما كان ينظم عليه بكثرة، ومنها ما يقل نظمه عليه، ومنها ما ينعدم عنده تماما. وتواتر البحور عنده لا يبتعد كثيرا عن التواتر الشائع في الشعر الجاهلي والإسلامي. مما يقضي بتواصل الذائقة الشعريّة وامتدادها وتمازجها بين مختلف العصور. وأنَّ أشهر الأغراض الشعريّة تداولا عند بشار هي: الغزل والمديح والهجاء، وأكثر دوران شعره في الغزل، فقد اتّسع لعشرة بحور. مما يؤكّد حرص بشار على تجاوز محنة العمى والعيش كغيره من البشر الأصِحَّاء. وأنَّ استثماره للصور المتاحة في البحور الشعريّة كان قليلا، حيث لم يستثمر سوى إمكانات بحر الطويل بصوره الثلاث. أمَّا البحور الأخرى فكان يستعمل من صورها ما يروق له منها حسب ذائقته الشعريّة التي تحتضن بعضها وتنفر من بعضها الآخر. وقد يأتي بصور أخرى لا تنتسب لقوانين العروض، وإنَّما أبدعتها ذاقته الشعريّة وحسّه المرهف، كما جاء في قصائد المنسرح وفي بعض قصائد السريع.

كما أثبتت الدراسة ورود أسلوب (التدوير) بشكل مكثّف في بعض قصائد الخفيف، الأمر الذي قد يخرجها من نسقها التناظري إلى نسق اندماجي شبيه بالسطر الشعري. وهذه الكثافة التدويريّة تأتي انعكاسا لكثافة المعاني المتزاحمة في هذه القصائد والانفعالات المصاحبة لها.

كما أثبتت أنَّ ورود الزحاف في الوزن الشعري ما هو إلاَّ نتاج الانفعال النفسي الصادر عن المواقف التي عاشها الشاعر تبعا لمراحل القصيدة. وعبر تنوّع الزحاف في أشطر القصيدة؛ تشكّلت الدوائر الوزنيّة المتباينة. ونتيجة لهذا التصوّر، ثبت أنَّ الدوائر الوزنيّة عند بشار تتباين عددا وتوزيعا حسب حالته الانفعاليّة والموقف المعيش.

كذلك أشارت إلى تميُّز أرواء القوافي عند بشار بالجهوريّة وحسن الجرس، فقد ثبت من خلال المعاينة أنَّ أكثر الحروف المستعملة رويًّا: الدال والباء والراء، لكونها الأصلح للإنشاد، والأنسب لشاعر لا يبصر أثر إنشاده على وجوه مستمعيه. كما أنَّ بعض الحروف لم تستعمل رويا مطلقا كالخاء والذال. وأنَّ نسبة الروي المكسور هي أكثر النسب ورودا فيه، وكان أغلبها في الغزل، مما يوحي بإحداث علاقة ما بين الغزل المتّصف بالرّقّة وبين الكسرة المشعرة باللين.

كما أشارت إلى ارتباط الأغراض الشعريّة والانفعالات المصاحبة لها بنوعيّة القوافي من حيث الإطلاق والتقييد، ومن ثمَّ، تفوّقت القوافي المطلقة على المقيّدة بنسبة كبيرة نظرا لطبيعة الانفعالات المسترسلة المواكبة للموضوعات المطروقة وكثرتها عند بشار. فالأرواء المطلقة . كونها تمثّل انعتاقا لحركة القوافي من حيث تسببها في مدِّ الصوت وإسماع المتلقِّي والتأثير فيه . تتماهى مع تطلّعات شاعر عاجز يطمح في أن يَسمَع الآخرون آهاته وأن يطّلعوا على همومه ومعاناته.

أثبتت الدراسة أنَّ إيقاع القافية يتمثَّل إضافة إلى الترديد والتماثل في الاختلاف والتباين حسب نوع الصيغ الصرفيّة المصاحبة للانفعال المتلوّن للذات الشاعرة. وتبعا لهذا التصوّر، سار النسق الإيقاعي لقوافي بشار في طريقين، حيث يظهر من خلال المعاينة أنَّ بعض القصائد أقام قوافيها على وثيرة ثابتة عبر تكرار صيغة واحدة في جميع قوافي القصيدة. وبعضه أقامه على عدَّة صيغ وفق أساليب متنوِّعة حسب واقع القصيدة والحالة الانفعالية للشاعر.

كما أثبتت أنَّ لظاهرة الـ(تصريع) أثراً كبيراً في بناء النص الشعري عند بشار، مما يؤكد استجابته لعطائه الإيقاعي. وكان لبشار أسلوبه الخاص في تحقيق هذه الظاهرة، بميله الشديد إلى التصريع بالأسماء التي استحوذت على مساحة شاسعة من قلبه، كأسماء محبوباته، وأسماء بعض الأماكن التي تقطنها هذه المحبوبات، وأيضا الأسماء التي تحمل دلالة ما عنده.

كما أثبتت أنَّ بشارا لم يُعر أيَّ اهتمام لفكرة استقلاليّة البيت التي نادى بها النقاد قديما، لورود أسلوب (التضمين) الذي يكسر هذه الاستقلاليّة كثيرا في شعره، إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه. وقد أتاح له هذا الأسلوب فرصة تحقيق وحدة القصيدة وترابط أبياتها وتماسك أجزائها. كما أتاح له مساحة أكبر لتمديد دفقته الشعوريّة. محقِّقًا عبره قيمة إيقاعيّة متفاوتة ما بين الصعود والاستواء.

وتوصَّلت الدراسة إلى أنَّ القيمة الإيقاعيَّة للصوت تكمن في تكريره الانسيابي، بحيث يزداد إيقاع البيت الشعري قوة وتماسكا ودلالة؛ كلَّما اشتدَّ تكرار العناصر الصوتيّة، وكلَّما ازدادت تناسقا وتنظيما. بشرط ألاَّ يكون تكرارها بمعزل عن المعنى المراد وعن موقف الشاعر النفسي وانفعالاته، ومن ثمَّ، يصبح لهذا العنصر المتكرر إثارة أكبر لحسِّ السَّامع بما يحدثه من جرس إيقاعيّ يجسِّد انفعال الشاعر الذي قد يبدأ صغيرا ثمَّ يأخذ في النمو والزيادة مع كلِّ تكرار. ومن ثمَّ، أصبحت موسيقيَّة الشعر عند بشار لا تتحقق عنده بمحض الإيقاع العام الذي يحدّده الإطار فقط. بل تتحقق أيضا عبر تكرار الحروف والكلمات والحركات وتجاوبها مع حركة الروي ومجراه.

كما أثبتت أنَّ التجنيس عند بشار يُعدُّ من أهم العناصر التي تقوم عليها بنية الإيقاع الداخلي، بما يحققه من قيم جماليَّة ودلاليَّة تكمن في تناغم الأصوات وموسيقيّتها، وفي تأكيد المعنى وتقويته، وفي الإيحاء بما يختلج في الصدر من لواعج الحب والكره والفرح والقلق وغيرها من المعاني. لذا، فهو من الوسائل الإيقاعيَّة المثمرة (لما تجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة).

كما أشارت إلى أنَّ الإيقاع الداخلي عند بشار يتحقق أيضا عبر عناصر بديعيَّة أخرى ذات طبيعة تكراريَّة، كالتوازي والتصدير والترديد. وكلُّ هذه العناصر استطاع بشار توظيفها إيقاعيا ودلاليا بشكل متفاوت في تكثيف البنية الإيقاعيَّة. حيث تمكَّن عبر بنية التوازي بمستوييها الأفقي والعمودي، من تقسيم البيت الشعري إلى أجزاء متساوية ينتج عنها إيقاعات داخليَّة تتآزر مع الوحدات الوزنيَّة في تكثيف الجانب الإيقاعي والدلالي فيه. كما تمكَّن عبر هذه البنية أيضا من

تنمية الصورة الفنيَّة واستمرار نموِّها وحيويَّتها. كما كان لبنية التصدير منزلة مكينة عند بشار، مما يدلُّ على وعيه التام بأهمِّيَّة المواقع في تحقيق القيمة الإيقاعيَّة والدلاليَّة في النص. ومن ثمّ، نراه يوظّف هذه البنية بجميع صورها، محققا بذلك أقصى درجات التباعد الإيقاعي بين طرفي التصدير، حين يتحوَّل البيت إلى بنية منغلقة تلتحم بدايتها بنهايتها، وأقصى درجات التقارب الإيقاعي بينهما، حين يتحوَّل البيت إلى بنية منغلقة في موطنين آخر الصدر وآخر العجز. وقد جاءت بنية الترديد هي الأخرى متممة للإيقاع الداخلي في النص الشعري عند بشار، حيث حقق من وراء التماثل الصوتي الحاصل بين طرفي الترديد قيمة إيقاعيَّة تخدم الدلالة وتؤكِّد المعنى.

كما أثبتت الدراسة عبر معاينة الدوائر الوزنيّة في النماذج الثلاثة الواردة في الدراسة النَّصِّيَّة؛ أنّ كثرة هذه الدوائر أوقلَّتها ليس له علاقة بطول القصيدة أو قصرها. بل يتحكّم في ذلك تعقّد البحر الشعري من حيث كثرة الوحدات الإيقاعيّة فيه وتنوّعها. وكثافة الانفعال وحدّة التوتّر العاطفي. ومن ثم، يصبح لكل بحر شعري أمواجه المتعاقبة التي لا تشبه إحداها الأخرى، فلكل موجة خصوصيّتها المتجسّدة على شاطئ بحرها العروضي قوّة وضعفا وبطئا واندفاعا.

كما أثبتت عبر دراسة القافية أنَّ بشارا كان يميل إلى تنوَّع القوافي في القصائد ذات المشاهد المتباينة. أمَّا في القصائد ذات المشاهد المتشابكة التي يجمعها انفعال واحد متشابه، فكان يميل إلى توحُّد قوافيها على صيغة واحدة. وأنَّه كان يحقق عبر التنوع القفوي تنوُّعا إيقاعيًّا بتغليب بعض الصيغ على بعض، وأيضا استطاع توظيف بعض الصيغ في الفصل بين المشاهد والمواقف الانفعاليَّة في القصيدة الواحدة.

أما بالنسبة للإيقاع الداخلي، فقد أشارت الدراسة إلى أنَّ بشارا قام بتوظيفه في إظهار عواطفه وانفعالاته بمختلف أشكالها. فالتجنيس مثلا في القصيدة الأولى هو نفسه في القصيدة الثانية والثالثة، وكذلك باقي عناصر الإيقاع الداخلي، ولا يمكن ملاحظة أي فروقات إلا من حيث الكثرة والقلّة، أو في الأمكنة التي ترد فيها هذه العناصر من القصيدة. مما يعني أنَّ بشارا كان يوظِّف هذه العناصر خدمة للمعنى وإثراءً للجانب الإيقاعي في النص الشعري، وفق توتُّره النفسي وحالته الانفعاليَّة، دون أن تكون هذه العناصر مرتبطة بقصيدة دون أخرى.

ثبت المصادر والمراجع:

*الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيى

ـ الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبيدة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة بيروت، ط5 1987.

*ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم

ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريَّة صيدا ـ بيروت، 1995.

*ابن إدريس، عمر خليفة

ـ البنية الإيقاعيَّة في شعر البحتري، دار الكتب الوطنيَّة بنغازي ـ ليبيا، ط1 2003.

*أدنيس

ـ زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط2 1978 .

*إسماعيل، عز الدين

ـ الأسس الجماليَّة في النقد العربي، (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط3 1974.

ـ التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة بيروت.

ـ الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنِّيَّة والمعنويَّة)، المكتبة الأكاديميّة ط5 1994.

*ابن أبي الأصبع المصري

ـ بديع القرآن، تح: حفني محمد شرف، دار نهضة مصر القاهرة، ط2.

*الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين

ـ الأغاني، مؤسسة جمَّال للطباعة والنشر بيروت ـ لبنان، 1963.

*الألوسي، محمود شكري

ـ الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، دار الآفاق، ط1 1998.

*أنيس، إبراهيم

ـ الأصوات اللغويَّة، مكتبة الأنجلو المصريَّة، 1987 .

ـ دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط4 1980.

ـ في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط8 1992.

ـ موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريَّة، ط4 1972.

*إيرليخ، فيكتور

ـ الشكلانيَّة الروسيَّة، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1 2000.

*بارت، رولان

ـ لذَّة النَّص، تر: منذر عيَّاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 2002.

*البحراوي، سيِّد

ـ الإيقاع في شعر السيَّاب، نوارة للترجمة والنشر، ط1 1996.

*البدوي، أحمد محمد

ـ علامات على خارطة النقد الأدبي (مقالات)، منشورات جامعة قاريونس، 1989.

*بدوي، عبدة

ـ أبو تمام وقضيَّة التجديد في الشعر، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1985.

*بدوي، عبد الرحمن

ـ في الشعر الأوروبِّي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنَّشر بيروت، ط2 1980.

*البستاني، سليمان

ـ مقدِّمة إلياذة هوميروس، ط جديدة 1994.

*البستاني، صبحي

ـ الصورة الشعريَّة في الكتابة الفنِّيَّة (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني بيروت، ط1 1986.

*بشر، كمال

ـ علم الأصوات، دار غريب القاهرة، 2000.

*البطاينة، أسامة محمد وآخرون

ـ علم نفس الطفل غير العادي، دار المسيرة عمان، ط1 2007.

*بكَّار، يوسف حسين

ـ بناء القصيدة في النَّقد العربي القديم (في ضوء النَّقد الحديث)، دار الأندلس بيروت ـ لبنان.

*بنيت، أرنولد

ـ الذوق الأدبي (كيف يتكوَّن)، تر: علي محمد الجندي، مكتبة نهضة مصر.

*بنيس محمد

ـ الشعر العربي الحديث (بنياتها وإبدالاتها)، دار بوتقال للنشر المغرب، ط1 1989.

*تشيتشرين، أ، ف

ـ الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)، تر: حياة شرارة، الشؤون الثقافيَّة العامَّة بغداد.

*التفتازاني، سعد الدين

ـ مختصر سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ضمن شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر.

*التنوخي، أبو يعلى عبد الله بن المحسِّن

ـ كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي القاهرة، 1978.

*ثامر، فاضل

ـ مدارات نقديَّة (في إشكاليَّة النَّقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، ط1 1987.

*الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر

ـ البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر.

*الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد

ـ أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني جدَّة، ط1 1991.

*ابن جعفر، أبو الفرج قدامة

ـ جواهر الألفاظ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلميَّة بيروت ـ لبنان، ط1 1979.

ـ نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلميَّة بيروت ـ لبنان.

*الجندي، علي

ـ فن الجناس، دار الفكر العربي، ط1 1954.

*ابن جنِّي، أبو الفتح عثمان

ـ الخصائص، تح: الشربيني شريدة، دار الحديث القاهرة، 2009.

ـ كتاب العروض، تح: حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، ط1 2007.

*الجواهري، إسماعيل بن حماد

ـ الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربيَّة)، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين بيروت ـ لبنان، ط4 1987.

*الحاوي، إيليا سليم

ـ في النَّقد والأدب، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط4 1979.

ـ نماذج في النقد الأدبي وتحليل النُّصوص، دار الكتاب اللبناني، ط3 1969.

*ابن حجَّة الحموي، تقي الدين أبوبكر علي

ـ خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال بيروت ـ لبنان، ط1 1987.

*حسين، طه

ـ التوجيه الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1950.

ـ حافظ وشوقي، دار مكتبة الفكر.

ـ في الأدب الجاهلي، دار المعارف القاهرة، ط16.

*حلواني، محمد خير

ـ سحيم عبد بني الحسحاس، دار الشرق العربي بيروت.

*الحلِّي، صفي الدين

ـ نتائج الألمعيَّة في شرح الكافية البديعيَّة، دار البشير، ط1 2000.

*حمدان، ابتسام أحمد

ـ الأسس الجماليَّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي حلب ـ سوريا، ط1 1997.

*حنون، مبارك

ـ في التنظيم الإيقاعي للغة العربيَّة (نموذج الوقف)، الدار العربيَة للعلوم بيروت، ط1 2010.

*الخطيب التبريزي، أبو زكرياء يحي بن علي الشيباني

ـ الكافي في العروض والقوافي، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميَّة بيروت ـ لبنان، ط2 2008.

*الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن

ـ الإيضاح في علوم البلاغة، تح: على أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال بيروت ـ لبنان، ط الأخيرة 2000.

ـ تلخيص المفتاح (في المعاني والبيان والبديع)، تح: ياسين الأيُّوبي، المكتبة العصريَّة صيدا ـ بيروت، ط1 2002.

*خلوصي، صفاء

ـ فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنَّى بغداد، ط5 1977.

*خليف، يوسف

ـ في الشعر العباسي (نحو منهج جديد)، دار غريب القاهرة.

*درو، اليزابيت

ـ الشعر كيف نفهمه ونتذوَّقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة بيروت، ومؤسسة فرنكلين نيويورك.

*الرافعي، مصطفى الصادق

ـ وحي القلم، المكتبة التجاريَّة الكبرى.

*ربابعة، موسى

ـ قراءات أسلوبيَّة في الشعر الجاهلي، دار جرير، ط1 2010.

ـ قراءة النص الشعري الجاهلي، 2002.

*الرباعي، عبد القادر

ـ أبو تمام: الصداقة ولادة روح وإنجاب كلمات (قراءة نصيَّة في شعره لابن حسان: الهمزية أنموذجا)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، الحولية الرابعة والثلاثون، ديسمبر 2013.

ـ جماليَّات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل)، دار جرير عمان ـ الأردن، ط1 2009.

ـ الصورة الفنِّيَّة في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2 1999.

ـ الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار جرير أربد ـ عمان، ط1 2009.

ـ الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1998.

ـ عرار الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، أزمنة للنشر والتوزيع عمان ـ الأردن، ط1 2002

ـ في تشكُّل الخطاب النقدي، الأهليَّة للنشر والتوزيع عمان ـ الأردن، ط1 1998.

*الرواشدة، سامح

ـ الشعر وذاكرة الطفولة (دراسة في شعر محمد لافي)، دار الكتاب الثقافي أربد ـ الأردن، 2010.

ـ مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، دار الفارس عمان، ط1 2006.

*ريتشاردز، آ. أي

ـ مبادئ النقد الأدبي، تر: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة دمشق ـ سوريا، 2002.

*الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله

ـ البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل بيروت، 1988.

*زروق نصر، قريرة

ـ الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب (عبد الكريم بن ثابت أنموذجا)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1.

*الزعبي، أحمد

ـ في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائيَّة)، دار الأمل، ط1 1986.

*الزمخشري، جار الله محمود بن عمر

ـ أساس البلاغة، دار صادر بيروت، ط1 1992.

*الزيدي، توفيق

ـ أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب.

*السبكي، بهاء الدين

ـ عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريَّة صيدا ـ بيروت، ط1 2003.

*السعدني، مصطفى

ـ البنيات الأسلوبيَّة في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندريَّة.

*السَّكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر

ـ مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلميَّة بيروت.

*سلامي، عبد القادر

ـ المفردة القرآنيَّة من المعجم إلى الاصطلاح، مجلة بيان (فصلية محكمة تُعنى بالدراسات اللسانيَّة وعلوم اللغة العربية)، مؤسسة مليطان للبحوث والدراسات والإنماء الثقافي، السنة الأولى، 2014 ، طرابلس ـ ليبيا.

*سلوم، تامر

ـ نظريَّة اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار اللاذقية ـ سوريا، ط1 1983.

*ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد

ـ سر الفصاحة، تح: النبوي شعلان، دار قباء القاهرة، 2003.

*سويف، مصطفى

ـ الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف مصر، ط4 1981.

*سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قمبر

ـ كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط1 1991.

*ابن سيده الأندلسي، أبو الحسن على بن إسماعيل

ـ المخصص، دار الفكر بيروت، 1978.

*السيَّد، عز الدين على

ـ التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب بيروت ـ لبنان، ط2 1986.

*السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر

ـ المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد جاد المولى بيك، محمد أبو الفضل إبراهيم، على محمد البجَّاوي، المكتبة العصريَّة صيدا ـ بيروت، 1987.

*الشايب، أحمد

ـ الأسلوب (دراسة بلاغيَّة تحليلية لأصول الأساليب الأدبيَّة)، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط7 1976.

ـ أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط7 1964.

*شعلال، رشيد

ـ البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام (بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، عالم الكتب الحديث إربد عمان، ط1 2011.

*الشهرزوري، يادكار لطيف

ـ المفاتيح الشعرية (دراسة أسلوبية في شعر بشار بن برد)، دار الزمان دمشق ـ سوريا، ط1 2012.

*ابن الشيخ، جمال الدين

ـ الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ـ المغرب، 1989.

*الشيخ، عبد الواحد حسن

ـ البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1 1999.

*الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك

ـ جنان الجناس، تح: سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1 1987.

*ضيف، شوقي

ـ العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط8.

ـ فصول في الشعر ونقده، دار المعارف مصر، ط2.

ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف مصر، ط7 1969.

ـ في التراث والشعر واللغة ، دار المعارف مصر ـ القاهرة.

ـ في النقد الأدبي، دار المعارف القاهرة، ط9.

*ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد

ـ عيار الشعر، تح: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة، 1956.

*الطرابلسي، محمد الهادي

ـ خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية 1981.

*ابن عباد، الصاحب إسماعيل

ـ المحيط في اللغة، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، ط1 1994.

*عبد الجليل، حسني

ـ موسيقى الشعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون)، دار الوفاء الإسكندرية، ط1 2009.

*ابن عبد الجليل، عبد العزيز

ـ الموسيقا الأندلسيَّة المغربيَّة (فنون الأداء)، سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد 129، سبتمبر 1988.

*عبد الدايم، صابر

ـ موسيقى الشعر العربي (بين الثبات والتطور)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3 1993.

*ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد

ـ العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت، ط3 1987.

*عبد الرحمن إبراهيم

ـ الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، مكتبة الشباب المنيرة.

*عبد اللطيف، محمد حماسة

ـ الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر)، دار غريب القاهرة، 2001.

ـ الجملة في الشعر العربي، دار غريب القاهرة، 2006.

*عبد المطلب، محمد

ـ بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)، دار المعارف، ط2 1995.

ـ البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط1 1994.

*العبد، محمد

ـ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، دار المعارف، ط1 1988.

*عبد النور، جبور

ـ المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، ط1 1979.

*عبيد، محمد صابر

ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001.

*عتيق، عبد العزيز

ـ علم العروض والقافية، الآفاق العربية القاهرة، ط1 2006.

*عسران، محمود

ـ البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، 2006.

ـ موسيقى الشعر ، مكتبة بستان المعرفة، 2007.

*العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله

ـ كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت ـ لبنان.

*علوان، علي عباس

ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

*العلوي، يحي بن حمزة بن علي

ـ الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت، ط1 2002.

*العلي، عدنان عبيد

ـ شعر المكفوفين في العصر العباسي (دراسة نفسية وفنية في أثر كف البصر)، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان ـ الأردن، 1999.

*العمري، محمد

ـ تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1 1990.

ـ الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية (نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر)، أفريقيا الشرق الدار البيضاء ـ المغرب، 2001.

*العوادي، سعيد

ـ حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، كنوز المعرفة عمان ـ الأردن، ط1 2014.

*عياد، شكري

ـ موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة القاهرة، ط2 1978.

*العياشي، محمد

ـ نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس، 1976.

*عيد، رجاء

ـ التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندرية.

*عيد، كمال

ـ فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1978.

*العيد، يمنى

ـ في معرفة النص، دار الآفاق الجديد بيروت، ط3 1985.

*الغذامي، عبد الله محمد

ـ تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة بيروت، ط1 1987.

*الغرفي، حسن

ـ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار أفريقيا الشرق بيروت ـ لبنان، 2001.

*غريب، روز

ـ النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني بيروت ط2 1983.

*الفارابي، أبو نصر

ـ كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي القاهرة.

*فتوح، أحمد محمد

ـ شعر المتنبي (قراءة أخرى)، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، 2009.

*الفراهيدي، الخليل بن أحمد

معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.

*فضل، صلاح

ـ بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة الكويت، أغسطس 1992.

ـ شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الأدب، 1999.

ـ علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1 2007.

*الفيومي المقرئ، أحمد بن محمد بن علي

ـ المصباح المنير، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت، 2004.

*قاسم، مقداد محمد شكر

ـ البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1 2010.

*القاسمي، محمد

ـ التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتاب الحديث أربد ـ الأردن، ط1 2010.

*ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار التراث القاهرة، ط2 1973.

*القرطاجني، أبو الحسن حازم

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط3 1986.

*القيرواني، الحسن بن رشيق

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت ـ لبنان.

*كنوان، عبد الرحيم

ـ من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي قراقر للطباعة والنشر.

*كنُّوني، محمد العياشي

ـ شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط1 2010.

*كوهن، جان

ـ بنية اللغة الشعريَّة، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ـ المغرب، ط1 1986.

*لوتمان، يوري

ـ تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة.

*المجذوب، عبد الله الطيب

ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.

*محمود، عبد الباسط

ـ الغزل في شعر بشار بن برد، دار طيبة القاهرة، 2005.

*مراد، يوسف

ـ مبادئ علم النفس العام، دار المعارف بمصر، ط6 .

*المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن

ـ شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميَّة بيروت.

*المسعدي، محمود

ـ الإيقاع في السجع العربي(محاولة تحليل وتحديد)، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله تونس.

*المصري، يسرية يحي

ـ بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

*ابن المعتز، عبد الله

ـ كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت، ط3 1982.

*المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله

ـ الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، تح: محمود حسن زنتاني، المكتب التجاري بيروت.

*ابن معصوم المدني، السيد على صدر الدين

ـ أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان النجف الأشرف، ط1 1969.

*مفتاح، محمد

ـ في سيمياء الشعر القديم (دراسات نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة ، ط1 1982.

ـ التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1 1994.

*المقالحي، عبد العزيز

ـ الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة بيروت.

*الملائكة، نازك

ـ سايكولوجية الشعر، وزارة الثقافة والأعلام بغداد، 1993

ـ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط5 1978.

*ممدوح، عبد الرحمن

ـ المؤثرات الإيقاعيَّة في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعيَّة الإسكندرية، 1994.

*مندور، محمد

ـ في الميزان الجديد، دار نهضة مصر القاهرة.

*ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم

ـ لسان العرب، دار صادر بيروت، 1956.

*نافع، عبد الفتاح صالح

ـ الشعر العباسي (قضايا وظواهر)، دار جرير عمان، ط1 2011.

ـ عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء ـ الأردن، ط1 1985.

*نصار، حسين

ـ القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط1 2002.

*نعيمة ، ميخائيل

ـ الغربال، مؤسسة نوفل بيروت ـ لبنان، ط4 1988.

*النويهي، محمد

ـ الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، الدار القوميَّة للطباعة والنشر، 1969.

ـ قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط2 1971.

*الهاشمي، علوي

ـ فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر البحرين، ط1 2006.

*هدارة، مصطفى

ـ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار العلوم العربية بيروت ـ لبنان، ط1 1988.

*هلال ، ماهر

ـ جرس الألفاظ ودلالتها البلاغيَّة، دار الحرية بغداد، 1980.

*هلال، محمد غنيمي

ـ النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1996.

*هنداوي، عبد الحميد

ـ الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم (التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة)، دراسة نظرية تطبيقية، المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت، 2002.

*هورتيك، لويس

ـ الفن والأدب، تر: بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي مديرية التأليف والترجمة.

*الوائلي، كريم

ـ الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنية)، دار العالميَّة، مدينة نصر.

*الورقي، السعيد

ـ لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعيَّة)، دار النهضة العربية، بيروت ـ لبنان، ط3 1984.

*وهبة، مجدي ـ المهندس، كمال

ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1979.

*ويلك، رينيه ـ وارين، أوستن

ـ نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 1981.

* اليافي، نعيم، حسن

ـ الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي القاهرة، 1968.

*ياكبسون، رومان

قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال الدار البيضاء ـ المغرب، ط1 1988.